U d'/of OTTAWA
39003002558996

23/1/70

Digitized by the Internet Archive
in 2011 with funding from
University of Toronto

http://www.archive.org/details/oeuvrescomplte06rous

ŒUVRES COMPLÈTES

DE

J. J. ROUSSEAU

A LA MÊME LIBRAIRIE

Rousseau (J.-J.) : *Œuvres complètes* Treize vol. in-16 brochés. . . . . **16** fr. **25**

TOME I : *Notice sur J.-J. Rousseau.* — *Discours.* — *Essai sur l'origine des langues.*

TOME II : *Emile.*

TOME III : *Fin d'Emile.* — *Lettres écrites de la montagne.* *Economie politique* — *Contrat social.*

TOME IV : *La nouvelle Héloïse* (première partie).

TOME V : *La nouvelle Héloïse* (suite et fin). — *Théâtre.* — *Opuscules politiques.*

TOME VI : *Poésie.* — *Botanique.* — *Musique.* — *Dictionnaire de musique.*

TOME VII : *Dictionnaire de musique* (suite et fin).

TOME VIII : *Les confessions* (suite et fin). — *Rousseau juge de Jean-Jacques.* — *Les rêveries.*

TOME X : *Correspondance* (première partie).

TOME XI : *Correspondance* (suite).

TOME XII : *Correspondance* (suite et fin). — *Mélan*

TOME XIII : *Table analytique.*

Chaque volume se vend séparément **1** fr.

Imp. A. DERSE et C. SOUBIROU, 9, Rue Edouard-Jacque

ŒUVRES COMPLÈTES

DE

J. J. ROUSSEAU

TOME SIXIÈME

PARIS
LIBRAIRIE HACHETTE ET Cie
79, BOULEVARD SAINT-GERMAIN, 79

1909

Universitas
BIBLIOTHECA
Ottaviensis

COLLECTION
MORISSET LIBRARY | BIBLIOTHÈQUE MORISSET
UNIVERSITY OF OTTAWA | UNIVERSITÉ D'OTTAWA
OTTAWA, ONTARIO K1N 9A5

POÉSIES DIVERSES.

LE VERGER DES CHARMETTES[1].

Rara domus tenuem non aspernatur amicum :
Raraque non humilem calcat fastosa clientem.

AVERTISSEMENT.

J'ai eu le malheur autrefois de refuser des vers à des personnes que j'honorois et que je respectois infiniment, parce que je m'étois désormais interdit d'en faire. J'ose espérer cependant que ceux que je publie aujourd'hui ne les offenseront point; et je crois pouvoir dire, sans trop de raffinement, qu'ils sont l'ouvrage de mon cœur, et non de mon esprit. Il est même aisé de s'apercevoir que c'est un enthousiasme impromptu, si je puis parler ainsi, dans lequel je n'ai guère songé à briller. De fréquentes répétitions dans les pensées et même dans les tours, et beaucoup de négligence dans la diction, n'annoncent pas un homme fort empressé de la gloire d'être un bon poëte. Je déclare de plus que, si l'on me trouve jamais à faire des vers galans, ou de ces sortes de belles choses qu'on appelle des jeux d'esprit, je m'abandonne volontiers à toute l'indignation que j'aurai méritée.

Il faudroit m'excuser auprès de certaines gens d'avoir loué ma bienfaitrice, et, auprès des personnes de mérite, de n'en avoir pas assez dit de bien. Le silence que je garde à l'égard des premiers n'est pas sans fondement; quant aux autres, j'ai l'honneur de les assurer que je serai toujours infiniment satisfait de m'entendre faire le même reproche.

Il est vrai qu'en félicitant Mme de Warens sur son penchant à faire du bien, je pouvois m'étendre sur beaucoup d'autres vérités non moins honorables pour elle. Je n'ai point prétendu être ici un panégyriste, mais simplement un homme sensible et reconnoissant qui s'amuse à décrire ses plaisirs.

On ne manquera pas de s'écrier : « Un malade faire des vers ! un homme à deux doigts du tombeau ! » C'est précisément pour cela que je fais des vers. Si je me portois moins mal, je me croirois comptable de mes occupations au bien de la société; l'état où je suis ne me permet de travailler qu'à ma propre satisfaction. Combien de gens qui regorgent de

1. Maison de campagne près de Chambéry, habitée par Mme de Warens en 1736. Cette pièce de vers doit être de l'automne de cette année. J. J. Rousseau avoit un peu plus de vingt-quatre ans. La description de cette maison se trouve à la fin du cinquième livre *des Confessions*. (Éd.)

biens et de santé ne passent pas autrement leur vie entière ! Il faudroit aussi savoir si ceux qui me feront ce reproche sont disposés à m'employer à quelque chose de mieux.

Verger cher à mon cœur, séjour de l'innocence,
Honneur des plus beaux jours que le ciel me dispense,
Solitude charmante, asile de la paix,
Puissé-je, heureux verger, ne vous quitter jamais !
O jours délicieux, coulés sous vos ombrages !
De Philomèle en pleurs les languissans ramages,
D'un ruisseau fugitif le murmure flatteur,
Excitent dans mon âme un charme séducteur.
J'apprends sur votre émail à jouir de la vie :
J'apprends à méditer sans regret, sans envie,
Sur les frivoles goûts des mortels insensés;
Leurs jours tumultueux, l'un par l'autre poussés,
N'enflamment point mon cœur du désir de les suivre.
A de plus grands plaisirs je mets le prix de vivre.
Plaisirs toujours charmans, toujours doux, toujours purs,
A mon cœur enchanté vous êtes toujours sûrs.
Soit qu'au premier aspect d'un beau jour près d'éclore
J'aille voir ces coteaux qu'un soleil levant dore,
Soit que vers le midi chassé par son ardeur,
Sous un arbre touffu je cherche la fraîcheur;
Là, portant avec moi Montaigne ou La Bruyère,
Je ris tranquillement de l'humaine misère;
Ou bien, avec Socrate et le divin Platon,
Je m'exerce à marcher sur les pas de Caton :
Soit qu'une nuit brillante, en étendant ses voiles,
Découvre à mes regards la lune et les étoiles;
Alors, suivant de loin La Hire et Cassini,
Je calcule, j'observe, et, près de l'infini,
Sur ces mondes divers que l'éther nous recèle,
Je pousse, en raisonnant, Huyghens et Fontenelle
Soit enfin que, surpris d'un orage imprévu,
Je rassure, en courant, le berger éperdu,
Qu'épouvantent les vents qui sifflent sur sa tête,
Les tourbillons, l'éclair, la foudre, la tempête;
Toujours également heureux et satisfait,
Je ne désire point un bonheur plus parfait.
O vous, sage Warens, élève de Minerve,
Pardonnez ces transports d'une indiscrète verve;
Quoique j'eusse promis de ne rimer jamais,
J'ose chanter ici les fruits de vos bienfaits.
Oui, si mon cœur jouit du sort le plus tranquille,
Si je suis la vertu dans un chemin facile,
Si je goûte en ces lieux un repos innocent,

Je ne dois qu'à vous seule un si rare présent.
Vainement des cœurs bas, des âmes mercenaires,
Par des avis cruels plutôt que salutaires,
Cent fois ont essayé de m'ôter vos bontés :
Ils ne connoissent pas le bien que vous goûtez
En faisant des heureux, en essuyant des larmes :
Ces plaisirs délicats pour eux n'ont point de charmes.
De Tite et de Trajan les libérales mains
N'excitent dans leurs cœurs que des ris inhumains.
Pourquoi faire du bien dans le siècle où nous sommes?
Se trouve-t-il quelqu'un, dans la race des hommes,
Digne d'être tiré du rang des indigens?
Peut-il dans la misère être d'honnêtes gens?
Et ne vaut-il pas mieux employer ses richesses
A jouir des plaisirs qu'à faire des largesses?
Qu'ils suivent à leur gré ces sentimens affreux,
Je me garderai bien de rien exiger d'eux.
Je n'irai pas ramper ni chercher à leur plaire;
Mon cœur sait, s'il le faut, affronter la misère,
Et, plus délicat qu'eux, plus sensible à l'honneur,
Regarde de plus près au choix d'un bienfaiteur.
Oui, j'en donne aujourd'hui l'assurance publique,
Cet écrit en sera le témoin authentique,
Que, si jamais le sort m'arrache à vos bienfaits,
Mes besoins jusqu'aux leurs ne recourront jamais.
  Laissez des envieux la troupe méprisable
Attaquer des vertus dont l'éclat les accable.
Dédaignez leurs complots, leur haine, leur fureur;
La paix n'en est pas moins au fond de votre cœur,
Tandis que, vils jouets de leurs propres furies,
Alimens des serpens dont elles sont nourries,
Le crime et les remords portent au fond des leurs
Le triste châtiment de leurs noires horreurs.
Semblables en leur rage à la guêpe maligne,
De travail incapable, et de secours indigne,
Qui ne vit que de vols, et dont enfin le sort
Est de faire du mal en se donnant la mort,
Qu'ils exhalent en vain leur colère impuissante:
Leurs menaces pour vous n'ont rien qui m'épouvante.
Ils voudroient d'un grand roi vous ôter les bienfaits;
Mais de plus nobles soins illustrent ses projets
Leur basse jalousie et leur fureur injuste
N'arriveront jamais jusqu'à son trône auguste;
Et le monstre qui règne en leurs cœurs abattus
N'est pas fait pour braver l'éclat de ses vertus.
C'est ainsi qu'un bon roi rend son empire aimable;
Il soutient la vertu que l'infortune accable :
Quand il doit menacer, la foudre est en ses mains.

Tout roi, sans s'élever au-dessus des humains,
Contre les criminels peut lancer le tonnerre:
Mais, s'il fait des heureux, c'est un dieu sur la terre.
Charles, on reconnoît ton empire à ces traits;
Ta main porte en tous lieux la joie et les bienfaits;
Tes sujets égalés éprouvent ta justice;
On ne réclame plus, par un honteux caprice,
Un principe odieux, proscrit par l'équité,
Qui, blessant tous les droits de la société,
Brise les nœuds sacrés dont elle étoit unie,
Refuse à ses besoins la meilleure partie,
Et prétend affranchir de ses plus justes lois
Ceux qu'elle fait jouir de ses plus riches droits.
Ah! s'il t'avoit suffi de te rendre terrible,
Quel autre, plus que toi, pouvoit être invincible,
Quand l'Europe t'a vu, guidant tes étendards,
Seul entre tous ses rois briller au champ de Mars?
Mais ce n'est pas assez d'épouvanter la terre:
Il est d'autres devoirs que les soins de la guerre:
Et c'est par eux, grand roi, que ton peuple aujourd'hui
Trouve en toi son vengeur, son père et son appui.
Et vous, sage Warens, que ce héros protége,
En vain la calomnie en secret vous assiége;
Craignez peu ses effets, bravez son vain courroux:
La vertu vous défend, et c'est assez pour vous :
Ce grand roi vous estime, il connoît votre zèle,
Toujours à sa parole il sait être fidèle;
Et, pour tout dire enfin, garant de ses bontés,
Votre cœur vous répond que vous les méritez.
On me connoît assez, et ma muse sévère
Ne sait point dispenser un encens mercenaire;
Jamais d'un vil flatteur le langage affecté
N'a souillé dans mes vers l'auguste vérité.
Vous méprisez vous-même un éloge insipide,
Vos sincères vertus n'ont point l'orgueil pour guide.
Avec vos ennemis convenons, s'il le faut,
Que la sagesse en vous n'exclut point tout défaut.
Sur cette terre, hélas! telle est notre misère,
Que la perfection n'est qu'erreur et chimère.
Connoître mes travers est mon premier souhait,
Et je fais peu de cas de tout homme parfait.
La haine quelquefois donne un avis utile :
Blâmez cette bonté trop douce et trop facile
Qui souvent à leurs yeux a causé vos malheurs.
Reconnoissez en vous les foibles des bons cœurs :
Mais sachez qu'en secret l'éternelle sagesse
Hait leur fausse vertu plus que votre foiblesse,
Et qu'il vaut mieux cent fois se montrer à ses yeux

Imparfait comme vous, que vertueux comme eux.
Vous donc dès mon enfance attachée à m'instruire,
A travers ma misère, hélas! qui crûtes lire
Que de quelques talens le ciel m'avoit pourvu,
Qui daignâtes former mon cœur à la vertu,
Vous que j'ose appeler du tendre nom de mère,
Acceptez aujourd'hui cet hommage sincère,
Le tribut légitime et trop bien mérité,
Que ma reconnoissance offre à la vérité.
Oui, si quelques douceurs assaisonnent ma vie,
Si j'ai pu jusqu'ici me soustraire à l'envie;
Si, le cœur plus sensible et l'esprit moins grossier,
Au-dessus du vulgaire on m'a vu m'élever;
Enfin, si chaque jour je jouis de moi-même,
Tantôt en m'élançant jusqu'à l'Être suprême,
Tantôt en méditant, dans un profond repos,
Les erreurs des humains, et leurs biens et leurs maux
Tantôt, philosophant sur les lois naturelles,
J'entre dans le secret des causes éternelles,
Je cherche à pénétrer tous les ressorts divers,
Les principes cachés qui meuvent l'univers;
Si, dis-je, en mon pouvoir j'ai tous ces avantages;
Je le répète encor, ce sont là vos ouvrages,
Vertueuse Warens : c'est de vous que je tiens
Le vrai bonheur de l'homme et les solides biens.
Sans craintes, sans désirs, dans cette solitude,
Je laisse aller mes jours exempts d'inquiétude :
Oh! que mon cœur touché ne peut-il à son gré
Peindre sur ce papier dans un juste degré
Des plaisirs qu'il ressent la volupté parfaite!
Présent dont je jouis, passé que je regrette,
Temps précieux, hélas! je ne vous perdrai plus
En bizarres projets, en soucis superflus.
Dans ce verger charmant j'en partage l'espace.
Sous un ombrage frais tantôt je me délasse;
Tantôt avec Leibnitz, Malebranche et Newton,
Je monte ma raison sur un sublime ton,
J'examine les lois des corps et des pensées;
Avec Locke je fais l'histoire des idées;
Avec Képler, Wallis, Barrow, Raynaud, Pascal,
Je devance Archimède, et je suis L'Hospital[1].
Tantôt, à la physique appliquant mes problèmes,
Je me laisse entraîner à l'esprit des systèmes :
Je tâtonne Descarte et ses égaremens,
Sublimes, il est vrai, mais frivoles romans.

1. Le marquis de L'Hospital, auteur de l'*Analyse des infiniment petits*, et de plusieurs autres ouvrages de mathématiques.

J'abandonne bientôt l'hypothèse infidèle,
Content d'étudier l'histoire naturelle.
Là, Pline et Nieuwentit, m'aidant de leur savoir,
M'apprennent à penser, ouvrir les yeux, et voir.
Quelquefois, descendant de ces vastes lumières,
Des différens mortels je suis les caractères.
Quelquefois, m'amusant jusqu'à la fiction,
Télémaque et Séthos me donnent leur leçon;
Ou bien dans Cléveland j'observe la nature.
Qui se montre à mes yeux touchante et toujours pure.
Tantôt aussi, de Spon parcourant les cahiers
De ma patrie en pleurs je relis les dangers.
Genève, jadis sage, ô ma chère patrie!
Quel démon dans ton sein produit la frénésie
Souviens-toi qu'autrefois tu donnas des héros,
Dont le sang t'acheta les douceurs du repos.
Transportés aujourd'hui d'une soudaine rage.
Aveugles citoyens, cherchez-vous l'esclavage?
Trop tôt peut-être, hélas! pourrez-vous le trouver :
Mais, s'il est encor temps, c'est à vous d'y songer.
Jouissez des bienfaits que Louis vous accorde.
Rappelez dans vos murs cette antique concorde.
Heureux si, reprenant la foi de vos aïeux,
Vous n'oubliez jamais d'être libres comme eux!
O vous, tendre Racine! ô vous, aimable Horace!
Dans mes loisirs aussi vous trouvez votre place;
Claville, Saint-Aubin. Plutarque, Mézeray,
Despréaux, Cicéron, Pope, Rollin, Barclay,
Et vous, trop doux La Mothe, et toi, touchant Voltaire,
Ta lecture à mon cœur restera toujours chère.
Mais mon goût se refuse à tout frivole écrit
Dont l'auteur n'a pour but que d'amuser l'esprit :
Il a beau prodiguer la brillante antithèse,
Semer partout des fleurs, chercher un tour qui plaise;
Le cœur, plus que l'esprit, a chez moi des besoins,
Et, s'il n'est attendri, rebute tous ces soins.
  C'est ainsi que mes jours s'écoulent sans alarmes.
Mes yeux sur mes malheurs ne versent point de larmes.
Si des pleurs quelquefois altèrent mon repos,
C'est pour d'autres sujets que pour mes propres maux.
Vainement la douleur, les craintes, la misère,
Veulent décourager la fin de ma carrière;
D'Épictète asservi la stoïque fierté
M'apprend à supporter les maux, la pauvreté;
Je vois, sans m'affliger, la langueur qui m'accable;
L'approche du trépas ne m'est point effroyable:
Et le mal dont mon corps se sent presque abattu
N'est pour moi qu'un sujet d'affermir ma vertu.

VIRELAI A MADAME LA BARONNE DE WARENS.

Madame, apprenez la nouvelle
De la prise de quatre rats;
Quatre rats n'est pas bagatelle,
Aussi n'en badiné-je pas;
Et je vous mande avec grand zèle
Ces vers qui vous diront tout bas :
Madame, apprenez la nouvelle
De la prise de quatre rats.
A l'odeur d'un friand appas,
Rats sont sortis de leur caselle;
Mais ma trappe, arrêtant leurs pas,
Les a, par une mort cruelle,
Fait passer de vie à trépas.
Madame, apprenez la nouvelle
De la prise de quatre rats.
Mieux que moi savez qu'ici-bas
N'a pas qui veut fortune telle;
C'est triomphe qu'un pareil cas :
Le fait n'est pas d'une alumelle.
Ainsi donc avec grand soulas,
Madame, apprenez la nouvelle
De la prise de quatre rats.

FRAGMENT D'UNE ÉPITRE A M. BORDES.

Après un carême ennuyeux,
Grâce à Dieu, voici la semaine
Des divertissemens pieux.
On va de neuvaine en neuvaine,
Dans chaque église on se promène;
Chaque autel y charme les yeux;
Le luxe et la pompe mondaine
Y brillent à l'honneur des cieux.
Là, maint agile énergumène
Sert d'arlequin dans ces saints lieux;
Le moine ignorant s'y démène,
Récitant à perte d'haleine
Ses orémus mystérieux,
Et criant d'un ton furieux :
« Fora, fora, par saint Eugène! »
Rarement la semonce est vaine;
Diable et fra s'entendent bien mieux,
L'un à l'autre obéit sans peine.
Sur des objets plus gracieux
La diversité me ramène.

Dans ce temple délicieux,
Où ma dévotion m'entraîne,
Quelle agitation soudaine
Me rend tous mes sens précieux?
Illumination brillante,
Peintures d'une main savante,
Parfums destinés pour les dieux,
Mais dont la volupté divine
Délecte l'humaine narine
Avant de se porter aux cieux!
Et toi, musique ravissante,
Du Carcani chef-d'œuvre harmonieux,
Que tu plais quand Catine chante!
Elle charme à la fois notre oreille et nos yeux.
Beaux sons, que votre effet est tendre!
Heureux l'amant qui peut s'attendre
D'occuper en d'autres momens
La bouche qui vous fait entendre,
A des soins encor plus charmans!
Mais ce qui plus ici m'enchante,
C'est mainte dévote piquante,
Au teint frais, à l'œil tendre et doux,
Qui, pour éloigner tout scrupule,
Vient à la Vierge, à deux genoux,
Offrir, dans l'ardeur qui la brûle,
Tous les vœux qu'elle attend de nous.
Tels sont les familiers colloques,
Tels sont les ardens soliloques,
Des gens dévots en ce saint lieu.
Ma foi, je ne m'étonne guères,
Quand on fait ainsi ses prières,
Qu'on ait du goût à prier Dieu.

VERS POUR MADAME DE FLEURIEU,

Qui, m'ayant vu dans une assemblée sans que j'eusse l'honneur d'être connu d'elle, dit à M. l'intendant de Lyon que je paroissois avoir de l'esprit, et qu'elle le gageroit sur ma seule physionomie.

Déplacé par le sort, trahi par la tendresse,
Mes maux sont comptés par mes jours :
Imprudent quelquefois, persécuté toujours,
Souvent le châtiment surpasse la foiblesse.
O fortune! à ton gré comble-moi de rigueurs;
Mon cœur regrette peu tes frivoles grandeurs,
De tes biens inconstans sans peine il te tient quitte.
Un seul dont je jouis ne dépend point de toi :
La divine Fleurieu m'a jugé du mérite;
Ma gloire est assurée et c'est assez pour moi.

ÉPITRE A M. BORDES.

Toi qu'aux jeux du Parnasse Apollon même guide,
Tu daignes exciter une muse timide;
De mes foibles essais juge trop indulgent,
Ton goût à ta bonté cède en m'encourageant.
Mais, hélas! je n'ai point, pour tenter la carrière,
D'un athlète animé l'assurance guerrière;
Et, dès les premiers pas, inquiet et surpris,
L'haleine m'abandonne, et je renonce au prix.
Bordes, daigne juger de toutes mes alarmes:
Vois quels sont les combats, et quelles sont les armes.
Ces lauriers sont bien doux, sans doute, à remporter :
Mais quelle audace à moi d'oser les disputer!
Quoi! j'irois sur le ton de ma lyre rustique
Faire jurer en vers une muse helvétique;
Et, prêchant durement de tristes vérités,
Révolter contre moi les lecteurs irrités!
Plus heureux, si tu veux, encor que téméraire,
Quand mes foibles talens trouveroient l'art de plaire;
Quand, des sifflets publics par bonheur préservés,
Mes vers des gens de goût pourroient être approuvés,
Dis-moi sur quel sujet s'exercera ma muse.
Tout poëte est menteur, et le métier l'excuse;
Il sait en mots pompeux faire d'un riche fat
Un nouveau Mécénas, un pilier de l'État.
Mais moi, qui connois peu les usages de France,
Moi, fier républicain que blesse l'arrogance,
Du riche impertinent je dédaigne l'appui,
S'il le faut mendier en rampant devant lui,
Et ne sais applaudir qu'à toi, qu'au vrai mérite :
La sotte vanité me révolte et m'irrite.
Le riche me méprise; et, malgré son orgueil,
Nous nous voyons souvent à peu près de même œil.
Mais, quelque haine en moi que le travers inspire,
Mon cœur sincère et franc abhorre la satire :
Trop découvert peut-être, et jamais criminel,
Je dis la vérité sans l'abreuver de fiel.
  Ainsi toujours ma plume, implacable ennemie
Et de la flatterie et de la calomnie,
Ne sait point en ses vers trahir la vérité;
Et, toujours accordant un tribut mérité,
Toujours prête à donner des louanges acquises,
Jamais d'un vil Crésus n'encensa les sottises.
  O vous qui dans le sein d'une humble obscurité
Nourrissez les vertus avec la pauvreté,
Dont les désirs bornés dans la sage indigence

Méprisent sans orgueil une vaine abondance,
Restes trop précieux de ces antiques temps
Où des moindres apprêts nos ancêtres contens,
Recherchés dans leurs mœurs, simples dans leur parure,
Ne sentoient de besoins que ceux de la nature:
Illustres malheureux, quels lieux habitez-vous?
Dites, quels sont vos noms? Il me sera trop doux
D'exercer mes talens à chanter votre gloire,
A vous éterniser au temple de mémoire;
Et quand mes foibles vers n'y pourroient arriver,
Ces noms si respectés sauront les conserver.
Mais pourquoi m'occuper d'une vaine chimère?
Il n'est plus de sagesse où règne la misère;
Sous le poids de la faim le mérite abattu
Laisse en un triste cœur éteindre la vertu.
Tant de pompeux discours sur l'heureuse indigence
M'ont bien l'air d'être nés du sein de l'abondance :
Philosophe commode, on a toujours grand soin
De prêcher les vertus dont on n'a pas besoin.
Bordes, cherchons ailleurs des sujets pour ma muse;
De la pitié qu'il fait souvent le pauvre abuse,
Et, décorant du nom de sainte charité
Les dons dont on nourrit sa vile oisiveté,
Sous l'aspect des vertus que l'infortune opprime
Cache l'amour du vice et le penchant au crime
J'honore le mérite aux rangs les plus abjects;
Mais je trouve à louer peu de pareils sujets.
Non, célébrons plutôt l'innocente industrie
Qui sait multiplier les douceurs de la vie,
Et, salutaire à tous dans ses utiles soins,
Par la route du luxe apaise les besoins.
C'est par cet art charmant que sans cesse enrich
On voit briller au loin ton heureuse patrie[1].
Ouvrages précieux, superbes ornemens,
On diroit que Minerve, en ses amusemens,
Avec l'or et la soie a d'une main savante
Formé de vos dessins la tissure élégante.
Turin, Londres, en vain, pour vous le disputer,
Par de jaloux efforts veulent vous imiter :
Vos mélanges charmans, assortis par les Grâces,
Les laissent de bien loin s'épuiser sur vos traces.
Le bon goût les dédaigne, et triomphe chez vous;
Et, tandis qu'entraînés par leur dépit jaloux,
Dans leurs ouvrages froids ils forcent la nature,
Votre vivacité, toujours brillante et pure,
Donne à ce qu'elle pare un œil plus délicat,

1 La ville de Lyon.

Et même à la beauté prête encor de l'éclat.
  Ville heureuse, qui fais l'ornement de la France,
Trésor de l'univers, source de l'abondance,
Lyon, séjour charmant des enfans de Plutus,
Dans tes tranquilles murs tous les arts sont reçus :
D'un sage protecteur le goût les y rassemble;
Apollon et Plutus, étonnés d'être ensemble,
De leurs longs différends ont peine à revenir,
Et demandent quel dieu les a pu réunir.
On reconnoît tes soins, Pallu[1] : tu nous ramènes
Les siècles renommés et de Tyr et d'Athènes :
De mille éclats divers Lyon brille à la fois,
Et son peuple opulent semble un peuple de rois.
  Toi, digne citoyen de cette ville illustre,
Tu peux contribuer à lui donner du lustre,
Par tes heureux talens tu peux la décorer,
Et c'est lui faire un vol que de plus différer.
  Comment oses-tu bien me proposer d'écrire,
Toi que Minerve même avoit pris soin d'instruire,
Toi, de ses dons divins possesseur négligent,
Qui viens parler pour elle encore en l'outrageant?
Ah! si du feu divin qui brille en ton ouvrage
Une étincelle au moins eût été mon partage,
Ma muse quelque jour, attendrissant les cœurs,
Peut-être sur la scène eût fait couler des pleurs.
Mais je te parle en vain; insensible à mes plaintes,
Par de cruels refus tu confirmes mes craintes,
Et je vois qu'impuissante à fléchir tes rigueurs,
Blanche[2] n'a pas encore épuisé ses malheurs.

ÉPITRE A M. PARISOT,

ACHEVÉE LE 10 JUILLET 1742.

Ami, daigne souffrir qu'à tes yeux aujourd'hui
Je dévoile ce cœur plein de trouble et d'ennui :
Toi qui connus jadis mon âme tout entière,
Seul en qui je trouvois un ami tendre, un père,
Rappelle encor pour moi tes premières bontés;
Rends tes soins à mon cœur, il les a mérités.
  Ne crois pas qu'alarmé par de frivoles craintes
De ton silence ici je te fasse des plaintes;
Que par de faux soupçons, indignes de tous deux,
Je puisse t'accuser d'un mépris odieux.

1. Intendant de Lyon.
2. *Blanche de Bourbon*, tragédie de M. Bordes, qu'au grand regret de ses amis il refuse constamment de mettre au théâtre.

Non, tu voudrois en vain t'obstiner à te taire :
Je sais trop expliquer ce langage sévère
Sur ce triste projet que je t'ai dévoilé;
Sans m'avoir répondu, ton silence a parlé.
Je ne m'excuse point dès qu'un ami me blâme;
Le vil orgueil n'est pas le vice de mon âme :
J'ai reçu quelquefois de solides avis
Avec bonté donnés, avec zèle suivis.
J'ignore ces détours dont les vaines adresses
En autant de vertus transforment nos foiblesses,
Et jamais mon esprit, sous de fausses couleurs,
Ne sut à tes regards déguiser ses erreurs.
Mais qu'il me soit permis, par un soin légitime,
De conserver du moins des droits à ton estime :
Pèse mes sentimens, mes raisons, et mon choix,
Et décide mon sort pour la dernière fois.
Né dans l'obscurité, j'ai fait dès mon enfance
Des caprices du sort la triste expérience;
Et s'il est quelque bien qu'il ne m'ait point ôté,
Même par ses faveurs il m'a persécuté.
Il m'a fait naître libre, hélas! pour quel usage?
Qu'il m'a vendu bien cher un si vain avantage!
Je suis libre en effet; mais de ce bien cruel
J'ai reçu plus d'ennui que d'un malheur réel.
Ah! s'il falloit un jour, absent de ma patrie,
Traîner chez l'étranger ma languissante vie,
S'il falloit bassement ramper auprès des grands,
Que n'en ai-je appris l'art dès mes plus jeunes ans!
Mais sur d'autres leçons on forma ma jeunesse.
On me dit de remplir mes devoirs sans bassesse,
De respecter les grands, les magistrats, les rois,
De chérir les humains, et d'obéir aux lois :
Mais on m'apprit aussi qu'ayant par ma naissance
Le droit de partager la suprême puissance,
Tout petit que j'étois, foible, obscur citoyen,
Je faisois cependant membre du souverain;
Qu'il falloit soutenir un si noble avantage
Par le cœur d'un héros, par les vertus d'un sage;
Qu'enfin la liberté, ce cher présent des cieux,
N'est qu'un fléau fatal pour les cœurs vicieux.
Avec le lait, chez nous, on suce ces maximes.
Moins pour s'enorgueillir de nos droits légitimes
Que pour savoir un jour se donner à la fois
Les meilleurs magistrats et les plus sages lois.
« Vois-tu, me disoit-on, ces nations puissantes
Fournir rapidement leurs carrières brillantes?
Tout ce vain appareil qui remplit l'univers
N'est qu'un frivole éclat qui leur cache leurs fers.

Par leur propre valeur ils forgent leurs entraves :
Ils font les conquérans, et sont de vils esclaves;
Et leur vaste pouvoir, que l'art avoit produit,
Par le luxe bientôt se retrouve détruit.
Un soin bien différent ici nous intéresse,
Notre plus grande force est dans notre foiblesse :
Nous vivons sans regret dans l'humble obscurité;
Mais du moins dans nos murs on est en liberté.
Nous n'y connoissons point la superbe arrogance,
Nuls titres fastueux, nulle injuste puissance.
De sages magistrats, établis par nos voix,
Jugent nos différends, font observer nos lois.
L'art n'est point le soutien de notre république :
Être juste est chez nous l'unique politique;
Tous les ordres, divers sans inégalité,
Gardent chacun le rang qui leur est affecté.
Nos chefs, nos magistrats, simples dans leur parure,
Sans étaler ici le luxe et la dorure,
Parmi nous cependant ne sont point confondus :
Ils en sont distingués, mais c'est par leurs vertus.
Puisse durer toujours cette union charmante!
Hélas! on voit si peu de probité constante!
Il n'est rien que le temps ne corrompe à la fin:
Tout, jusqu'à la sagesse, est sujet au déclin. »
Par ces réflexions ma raison exercée
M'apprit à mépriser cette pompe insensée
Par qui l'orgueil des grands brille de toutes parts,
Et du peuple imbécile attire les regards.
Mais qu'il m'en coûta cher quand, pour toute ma vie,
La foi m'eut éloigné du sein de ma patrie;
Quand je me vis enfin, sans appui, sans secours,
A ces mêmes grandeurs contraint d'avoir recours!
Non, je ne puis penser, sans répandre des larmes.
A ces momens affreux, pleins de trouble et d'alarmes,
Où j'éprouvai qu'enfin tous ces beaux sentimens,
Loin d'adoucir mon sort, irritoient mes tourmens.
Sans doute à tous les yeux la misère est horrible:
Mais pour qui sait penser elle est bien plus sensible.
A force de ramper un lâche en peut sortir :
L'honnête homme à ce prix n'y sauroit consentir.
Encor si de vrais grands recevoient mon hommage,
Ou qu'ils eussent du moins le mérite en partage,
Mon cœur par les respects noblement accordés
Reconnoîtroit des dons qu'il n'a pas possedés :
Mais faudra-t-il qu'ici mon humble obéissance
De ces fiers campagnards nourrisse l'arrogance?
Quoi! de vils parchemins, par faveur obtenus,
Leur donneront le droit de vivre sans vertus!

Et, malgré mes efforts, sans mes respects serviles,
Mon zèle et mes talens resteront inutiles!
Ah! de mes tristes jours voyons plutôt la fin
Que de jamais subir un si lâche destin.
Ces discours insensés troubloient ainsi mon âme;
Je les tenois alors; aujourd'hui je les blâme :
De plus sages leçons ont formé mon esprit;
Mais de bien des malheurs ma raison est le fruit.
Tu sais, cher Parisot, quelle main généreuse
Vint tarir de mes maux la source malheureuse;
Tu le sais, et tes yeux ont été les témoins
Si mon cœur sait sentir ce qu'il doit à tes soins.
Mais mon zèle enflammé peut-il jamais prétendre
De payer les bienfaits de cette mère tendre?
Si par les sentimens on y peut aspirer,
Ah! du moins par les miens j'ai droit de l'espérer.
Je puis compter pour peu ses bontés secourables;
Je lui dois d'autres biens, des biens plus estimables,
Les biens de la raison, les sentimens du cœur,
Même par les talens quelques droits à l'honneur.
Avant que sa bonté, du sein de la misère,
Aux plus tristes besoins eût daigné me soustraire,
J'étois un vil enfant, du sort abandonné,
Peut-être dans la fange à périr destiné,
Orgueilleux avorton, dont la fierté burlesque
Mêloit comiquement l'enfance au romanesque,
Aux bons faisoit pitié. faisoit rire les fous,
Et des sots quelquefois excitoit le courroux.
Mais les hommes ne sont que ce qu'on les fait être.
A peine à ses regards j'avois osé paroître,
Que, de ma bienfaitrice apprenant mes erreurs,
Je sentis le besoin de corriger mes mœurs :
J'abjurai pour toujours ces maximes féroces,
Du préjugé natal fruits amers et précoces,
Qui dès les jeunes ans, par leurs âcres levains,
Nourrissent la fierté des cœurs républicains;
J'appris à respecter une noblesse illustre,
Qui même à la vertu sait ajouter du lustre.
Il ne seroit pas bon dans la société
Qu'il fût entre les rangs moins d'inégalité.
Irai-je faire ici, dans ma vaine marotte,
Le grand déclamateur, le nouveau don Quichotte?
Le destin sur la terre a réglé les états,
Et pour moi sûrement ne les changera pas.
Ainsi de ma raison si longtemps languissante
Je me formai dès lors une raison naissante :
Par les soins d'une mère incessamment conduit,
Bientôt de ses bontés je recueillis le fruit

Je connus que surtout cette roideur sauvage
Dans le monde aujourd'hui seroit d'un triste usage;
La modestie alors devint chère à mon cœur;
J'aimai l'humanité, je chéris la douceur;
Et, respectant des grands le rang et la naissance,
Je souffris leurs hauteurs, avec cette espérance
Que, malgré tout l'éclat dont ils sont revêtus,
Je les pourrai du moins égaler en vertus.
Enfin, pendant deux ans, au sein de ta patrie,
J'appris à cultiver les douceurs de la vie.
Du Portique autrefois la triste austérité
A mon goût peu formé mêloit sa dureté :
Épictète et Zénon, dans leur fierté stoïque,
Me faisoient admirer ce courage héroïque
Qui, faisant des faux biens un mépris généreux,
Par la seule vertu prétend nous rendre heureux
Longtemps de cette erreur la brillante chimère
Séduisit mon esprit, roidit mon caractère:
Mais, malgré tant d'efforts, ces vaines fictions
Ont-elles de mon cœur banni les passions?
Il n'est permis qu'à Dieu, qu'à l'essence suprême,
D'être toujours heureuse, et seule par soi-même :
Pour l'homme, tel qu'il est pour l'esprit et le cœur,
Otez les passions, il n'est plus de bonheur.
C'est toi, cher Parisot, c'est ton commerce aimable,
De grossier que j'étois, qui me rendit traitable :
Je reconnus alors combien il est charmant
De joindre à la sagesse un peu d'amusement.
Des amis plus polis, un climat moins sauvage,
Des plaisirs innocens m'enseignèrent l'usage :
Je vis avec transport ce spectacle enchanteur
Par la route des sens qui sait aller au cœur.
Le mien, qui jusqu'alors avoit été paisible,
Pour la première fois enfin devint sensible :
L'amour, malgré mes soins, heureux de m'égarer,
Auprès de deux beaux yeux m'apprit à soupirer.
Bons mots, vers élégans, conversations vives,
Un repas égayé par d'aimables convives,
Petits jeux de commerce et d'où le chagrin fuit,
Où, sans risquer la bourse, on délasse l'esprit;
En un mot, les attraits d'une vie opulente,
Qu'aux vœux de l'étranger sa richesse présente,
Tous les plaisirs du goût, le charme des beaux-arts,
A mes yeux enchantés brilloient de toutes parts.
Ce n'est pas cependant que mon âme égarée
Donnât dans le travers d'une mollesse outrée :
L'innocence est le bien le plus cher à mon cœur;
La débauche et l'excès sont des objets d'horreur.

Les coupables plaisirs sont les tourmens de l'âme,
Ils sont trop achetés s'ils sont dignes de blâme.
Sans doute le plaisir, pour être un bien réel,
Doit rendre l'homme heureux et non pas criminel :
Mais il n'est pas moins vrai que de notre carrière
Le ciel ne défend pas d'adoucir la misère;
Et, pour finir ce point trop longtemps débattu,
Rien ne doit être outré, pas même la vertu.
Voilà de mes erreurs un abrégé fidèle :
C'est à toi de juger, ami, sur ce modèle,
Si je puis, près des grands implorant de l'appui,
A la fortune encor recourir aujourd'hui.
De la gloire est-il temps de rechercher le lustre?
Me voici presque au bout de mon sixième lustre :
La moitié de mes jours dans l'oubli sont passés,
Et déjà du travail mes esprits sont lassés.
Avide de science, avide de sagesse,
Je n'ai point aux plaisirs prodigué ma jeunesse :
J'osai d'un temps si cher faire un meilleur emploi;
L'étude et la vertu furent la seule loi
Que je me proposai pour régler ma conduite;
Mais ce n'est point par art qu'on acquiert du mérite :
Que sert un vain travail par le ciel dédaigné,
Si de son but toujours on se voit éloigné?
Comptant par mes talens d'assurer ma fortune,
Je négligeai ces soins, cette brigue importune,
Ce manége subtil, par qui cent ignorans
Ravissent la faveur et les bienfaits des grands.
Le succès cependant trompe ma confiance :
De mes foibles progrès je sens peu d'espérance,
Et je vois qu'à juger par des effets si lents
Pour briller dans le monde il faut d'autres talens.
Et, qu'y ferois-je, moi, de qui l'abord timide
Ne sait point affecter cette audace intrépide,
Cet air content de soi, ce ton fier et joli
Qui du rang des badauds sauve l'homme poli?
Faut-il donc aujourd'hui m'en aller dans le monde
Vanter impudemment ma science profonde,
Et, toujours en secret démenti par mon cœur,
Me prodiguer l'encens et les degrés d'honneur?
Faudra-t-il, d'un dévot affectant la grimace,
Faire servir le ciel à gagner une place,
Et, par l'hypocrisie assurant mes projets,
Grossir l'heureux essaim de ces hommes parfaits,
De ces humbles dévots, de qui la modestie
Compte par leurs vertus tous les jours de leur vie
Pour glorifier Dieu leur bouche a tour à tour
Quelque nouvelle grâce à rendre chaque jour.

Mais l'orgueilleux en vain, d'une adresse chrétienne,
Sous la gloire de Dieu veut étaler la sienne :
L'homme vraiment sensé fait le mépris qu'il doit
Des mensonges du fat, et du sot qui les croit.
Non, je ne puis forcer mon esprit, né sincère,
A déguiser ainsi mon propre caractère;
Il en coûteroit trop de contrainte à mon cœur :
A cet indigne prix je renonce au bonheur.
D'ailleurs il faudroit donc, fils lâche et mercenaire,
Trahir indignement les bontés d'une mère,
Et, payant en ingrat tant de bienfaits reçus,
Laisser à d'autres mains les soins qui lui sont dus.
Ah! ces soins sont trop chers à ma reconnoissance :
Si le ciel n'a rien mis de plus en ma puissance,
Du moins d'un zèle pur les vœux trop mérités
Par mon cœur chaque jour lui seront présentés.
Je sais trop, il est vrai, que ce zèle inutile
Ne peut lui procurer un destin plus tranquille :
En vain dans sa langueur je veux la soulager;
Ce n'est pas les guérir que de les partager.
Hélas! de ses tourmens le spectacle funeste
Bientôt de mon courage étouffera le reste :
C'est trop lui voir porter, par d'éternels efforts,
Et les peines de l'âme et les douleurs du corps.
Que lui sert de chercher dans cette solitude
A fuir l'éclat du monde et son inquiétude,
Si jusqu'en ce désert, à la paix destiné,
Le sort lui donne encore, à lui nuire acharné,
D'un affreux procureur le voisinage horrible,
Nourri d'encre et de fiel, dont la griffe terrible
De ses tristes voisins est plus crainte cent fois
Que le hussard cruel du pauvre Bavarois?
Mais c'est trop t'accabler du récit de nos peines :
Daigne me pardonner, ami, ces plaintes vaines;
C'est le dernier des biens permis aux malheureux,
De voir plaindre leurs maux par les cœurs généreux.
Telle est de mes malheurs la peinture naïve.
Juge de l'avenir sur cette perspective;
Vois si je dois encor, par des soins impuissans,
Offrir à la fortune un inutile encens.
Non, la gloire n'est point l'idole de mon âme;
Je n'y sens point brûler cette divine flamme
Qui, d'un génie heureux animant les ressorts,
Le force à s'élever par de nobles efforts.
Que m'importe après tout ce que pensent les hommes?
Leurs honneurs, leurs mépris font-ils ce que nous sommes?
Et qui ne sait pas l'art de s'en faire admirer
A la félicité ne peut-il aspirer?

L'ardente ambition a l'éclat en partage,
Mais les plaisirs du cœur font le bonheur du sage.
Que ces plaisirs sont doux à qui sait les goûter!
Heureux qui les connoît et sait s'en contenter!
Jouir de leurs douceurs dans un état paisible,
C'est le plus cher désir auquel je suis sensible.
Un bon livre, un ami, la liberté, la paix,
Faut il pour vivre heureux former d'autres souhaits?
Les grandes passions sont des sources de peine :
J'évite les dangers où leur penchant entraîne;
Dans leurs piéges adroits si l'on me voit tomber,
Du moins je ne fais pas gloire d'y succomber.
De mes égaremens mon cœur n'est point complice;
Sans être vertueux je déteste le vice;
Et le bonheur en vain s'obstine à se cacher,
Puisqu'enfin je connois où je dois le chercher.

L'ALLÉE DE SYLVIE[1].

Qu'à m'égarer dans ces bocages
Mon cœur goûte de voluptés!
Que je me plais sous ces ombrages!
Que j'aime ces flots argentés!
Douce et charmante rêverie,
Solitude aimable et chérie,
Puissiez-vous toujours me charmer!
De ma triste et lente carrière
Rien n'adouciroit la misère
Si je cessois de vous aimer.
Fuyez de cet heureux asile,
Fuyez de mon âme tranquille,
Vains et tumultueux projets;
Vous pouvez promettre sans cesse
Et le bonheur et la sagesse,
Mais vous ne les donnez jamais.
Quoi! l'homme ne pourra-t-il vivre,
A moins que son cœur ne se livre
Aux soins d'un douteux avenir?
Et si le temps coule si vite,
Au lieu de retarder sa fuite,
Faut-il encor la prévenir?
Oh! qu'avec moins de prévoyance
La vertu, la simple innocence,
Font des heureux à peu de frais!
Si peu de bien suffit au sage,

1. Dans le parc de Chenonceaux. (Éd.)

Qu'avec le plus léger partage
Tous ses désirs sont satisfaits.
Tant de soins, tant de prévoyance,
Sont moins des fruits de la prudence
Que des fruits de l'ambition.
L'homme content du nécessaire
Craint peu la fortune contraire,
Quand son cœur est sans passion.
Passions, source de délices,
Passions, source de supplices;
Cruels tyrans, doux séducteurs,
Sans vos fureurs impétueuses,
Sans vos amorces dangereuses,
La paix seroit dans tous les cœurs.
Malheur au mortel méprisable
Qui dans son âme insatiable
Nourrit l'ardente soif de l'or!
Que du vil penchant qui l'entraîne
Chaque instant il trouve la peine
Au fond même de son trésor!
Malheur à l'âme ambitieuse
De qui l'insolence odieuse
Veut asservir tous les humains!
Qu'à ses rivaux toujours en butte,
L'abîme apprêté pour sa chute
Soit creusé de ses propres mains!
Malheur à tout homme farouche,
A tout mortel que rien ne touche
Que sa propre félicité!
Qu'il éprouve dans sa misère,
De la part de son propre frère,
La même insensibilité!
Sans doute un cœur né pour le crime
Est fait pour être la victime
De ces affreuses passions;
Mais jamais du ciel condamnée
On ne vit une âme bien née
Céder à leurs séductions.
Il en est de plus dangereuses,
De qui les amorces flatteuses
Déguisent bien mieux le poison,
Et qui toujours, dans un cœur tendre,
Commencent à se faire entendre
En faisant taire la raison:
Mais du moins leurs leçons charmantes
N'imposent que d'aimables lois;
La haine et ses fureurs sanglantes
S'endorment à leur douce voix.

Des sentimens si légitimes
Seront-ils toujours combattus?
Nous les mettons au rang des crimes
Ils devroient être des vertus.
Pourquoi de ces penchans aimables
Le ciel nous fait-il un tourment?
Il en est tant de plus coupables
Qu'il traite moins sévèrement!
O discours trop remplis de charmes,
Est-ce à moi de vous écouter?
Je fais avec mes propres armes
Les maux que je veux éviter.
Une langueur enchanteresse
Me poursuit jusqu'en ce séjour;
J'y veux moraliser sans cesse,
Et toujours j'y songe à l'amour.
Je sens qu'une âme plus tranquille,
Plus exempte de tendres soins,
Plus libre en ce charmant asile,
Philosopheroit beaucoup moins.
Ainsi du feu qui me dévore
Tout sert à fomenter l'ardeur :
Hélas! n'est-il pas temps encore
Que la paix règne dans mon cœur?
Déjà de mon septième lustre
Je vois le terme s'avancer;
Déjà la jeunesse et son lustre
Chez moi commence à s'effacer.
La triste et sévère sagesse
Fera bientôt fuir les amours;
Bientôt la pesante vieillesse
Va succéder à mes beaux jours.
Alors les ennuis de la vie
Chassant l'aimable volupté,
On verra la philosophie
Naître de la nécessité;
On me verra par jalousie,
Prêcher mes caduques vertus,
Et souvent blâmer par envie
Les plaisirs que je n'aurai plus.
Mais malgré les glaces de l'âge,
Raison, malgré ton vain effort,
Le sage a souvent fait naufrage
Quand il croyoit toucher au port.
O sagesse, aimable chimère,
Douce illusion de nos cœurs,
C'est sous ton divin caractère
Que nous encensons nos erreurs.

Chaque homme t'habille à sa mode;
Sous le masque le plus commode
A leur propre félicité
Ils déguisent tous leur foiblesse,
Et donnent le nom de sagesse
Au penchant qu'ils ont adopté.
Tel, chez la jeunesse étourdie,
Le vice instruit par la folie,
Et d'un faux titre revêtu,
Sous le nom de philosophie,
Tend des piéges à la vertu.
Tel, dans une route contraire,
On voit le fanatique austère
En guerre avec tous ses désirs,
Peignant Dieu toujours en colère,
Et ne s'attachant, pour lui plaire,
Qu'à fuir la joie et les plaisirs.
Ah! s'il existoit un vrai sage,
Que, différent en son langage,
Et plus différent en ses mœurs,
Ennemi des vils séducteurs,
D'une sagesse plus aimable,
D'une vertu plus sociable,
Il joindroit le juste milieu
A cet hommage pur et tendre
Que tous les cœurs auroient dû rendre
Aux grandeurs, aux bienfaits de Dieu!

ÉPITRE A M. DE L'ÉTANG, VICAIRE DE MARCOUSSIS.

En dépit du destin jaloux,
Cher abbé, nous irons chez vous.
Dans votre franche politesse,
Dans votre gaieté sans rudesse,
Parmi vos bois et vos coteaux
Nous irons chercher le repos;
Nous irons chercher le remède
Au triste ennui qui nous possède,
A ces affreux charivaris,
A tout ce fracas de Paris.
O ville où règne l'arrogance,
Où les plus grands fripons de France
Régentent les honnêtes gens,
Où les vertueux indigens
Sont des objets de raillerie;
Ville où la charlatanerie,
Le ton haut, les airs insolens,

Écrasent les humbles talens
Et tyrannisent la fortune;
Ville où l'auteur de *Rodogune*
A rampé devant Chapelain;
Où d'un petit magot vilain
L'amour fit le héros des belles;
Où tous les roquets des ruelles
Deviennent des hommes d'État;
Où le jeune et beau magistrat
Étale, avec les airs d'un fat,
Sa perruque pour tout mérite;
Où le savant, bas parasite,
Chez Aspasie ou chez Paryné
Vend de l'esprit pour un dîné :
Paris, malheureux qui t'habite!
Mais plus malheureux mille fois
Qui t'habite de son pur choix,
Et dans un climat plus tranquille
Ne sait point se faire un asile
Inabordable aux noirs soucis,
Tel qu'à mes yeux est Marcoussis!
Marcoussis qui sait tant nous plaire;
Marcoussis dont pourtant j'espère
Vous voir partir un beau matin
Sans vous en pendre de chagrin!
Accordez donc, mon cher vicaire,
Votre demeure hospitalière
A gens dont le soin le plus doux
Est d'aller passer près de vous
Les momens dont ils sont les maîtres.
Nous connoissons déjà les êtres
Du pays et de la maison;
Nous en chérissons le patron,
Et désirons, s'il est possible,
Qu'à tous autres inaccessible,
Il destine en notre faveur
Son loisir et sa bonne humeur.
De plus, prières des plus vives
D'éloigner tous fâcheux convives,
Taciturnes, mauvais plaisans,
Ou beaux parleurs, ou médisans.
Point de ces gens que Dieu confonde,
De ces sots dont Paris abonde,
Et qu'on y nomme beaux esprits,
Vendeurs de fumée à tout prix
Au riche faquin qui les gâte,
Vils flatteurs de qui les empâte,
Plus vils détracteurs du bon sens

De qui méprise leur encens.
Point de ces fades petits-maîtres,
Point de ces hobereaux champêtres
Tout fiers de quelques vains aïeux
Presque aussi méprisables qu'eux.
Point de grondeuses pies-grièches,
Voix aigre, teint noir, et mains sèches;
Toujours syndiquant les appas
Et les plaisirs qu'elles n'ont pas,
Dénigrant le prochain par zèle,
Se donnant à tous pour modèle,
Médisantes par charité,
Et sages par nécessité.
Point de Crésus, point de canaille;
Point surtout de cette racaille
Que l'on appelle grands seigneurs,
Fripons sans probité, sans mœurs,
Se raillant du pauvre vulgaire
Dont la vertu fait la chimère;
Mangeant fièrement notre bien,
Exigeant tout, n'accordant rien,
Et dont la fausse politesse,
Rusant, patelinant sans cesse,
N'est qu'un piége adroit pour duper
Le sot qui s'y laisse attraper.
Point de ces fendans militaires
A l'air rogue, aux mines altières,
Fiers de commander des goujats,
Traitant chacun du haut en bas,
Donnant la loi, tranchant du maître,
Bretailleurs, fanfarons peut-être,
Toujours prêts à battre ou tuer,
Toujours parlant de leur métier,
Et cent fois plus pédans, me semble,
Que tous les ergoteurs ensemble.
Loin de nous tous ces ennuyeux!
Mais si, par un sort plus heureux,
Il se rencontre un honnête homme
Qui d'aucun grand ne se renomme,
Qui soit aimable comme vous,
Qui sache rire avec les fous
Et raisonner avec le sage,
Qui n'affecte point de langage,
Qui ne dise point de bon mot,
Qui ne soit pas non plus un sot,
Qui soit gai sans chercher à l'être,
Qui soit instruit sans le paroître,
Qui ne rie que par gaieté,

Et jamais par malignité,
De mœurs droites sans être austères,
Qui soit simple dans ses manières,
Qui veuille vivre pour autrui,
Afin qu'on vive aussi pour lui;
Qui sache assaisonner la table
D'appétit, d'humeur agréable;
Ne voulant point être admiré,
Ne voulant point être ignoré,
Tenant son coin comme les autres,
Mêlant ses folies aux nôtres,
Raillant sans jamais insulter,
Raillé sans jamais s'emporter,
Aimant le plaisir sans crapule,
Ennemi du petit scrupule,
Buvant sans risquer sa raison,
Point philosophe hors de saison;
En un mot d'un tel caractère
Qu'avec lui nous puissions nous plaire,
Qu'avec nous il se plaise aussi :
S'il est un homme fait ainsi,
Donnez-le-nous, je vous supplie,
Mettez-le en notre compagnie;
Je brûle déjà de le voir,
Et de l'aimer, c'est mon devoir;
Mais c'est le vôtre, il faut le dire,
Avant que de nous le produire,
De le connoître. C'est assez;
Montrez-le-nous si vous osez.

IMITATION LIBRE D'UNE CHANSON ITALIENNE DE MÉTASTASE[1].

Grâce à tant de tromperies,
Grâce à tes coquetteries,
Nice, je respire enfin.
Mon cœur, libre de sa chaîne,
Ne déguise plus sa peine;
Ce n'est plus un songe vain.

Toute ma flamme est éteinte :
Sous une colère feinte
L'amour ne se cache plus.
Qu'on te nomme en ton absence,
Qu'on t'adore en ma présence,
Mes sens n'en sont point émus.

1. M. de Nivernois a réclamé cette pièce, qui n'a été attribuée à Rousseau que par les premiers éditeurs de ses OEuvres. Jean-Jacques ne s'est jamais donné pour en être l'auteur. On ignore l'époque où elle fut composée. (Éd.)

En paix sans toi je sommeille;
Tu n'es plus, quand je m'éveille,
Le premier de mes désirs.
Rien de ta part ne m'agite;
Je t'aborde et je te quitte
Sans regrets et sans plaisirs.

Le souvenir de tes charmes,
Le souvenir de mes larmes,
Ne fait nul effet sur moi.
Juge enfin comme je t'aime :
Avec mon rival lui-même
Je pourrois parler de toi.

Sois fière, sois inhumaine,
Ta fierté n'est pas moins vaine
Que le seroit ta douceur.
Sans être ému je t'écoute,
Et tes yeux n'ont plus de route
Pour pénétrer dans mon cœur.

D'un mépris, d'une caresse,
Mes plaisirs ou ma tristesse
Ne reçoivent plus la loi.
Sans toi j'aime les bocages;
L'horreur des antres sauvages
Peut me déplaire avec toi.

Tu me parois encor belle;
Mais, Nice, tu n'es plus celle
Dont mes sens sont enchantés.
Je vois, devenu plus sage,
Des défauts sur ton visage
Qui me sembloient des beautés.

Lorsque je brisai ma chaîne,
Dieux! que j'éprouvai de peine!
Hélas! je crus en mourir;
Mais, quand on a du courage,
Pour se tirer d'esclavage
Que ne peut-on point souffrir!

Ainsi du piége perfide
Un oiseau simple et timide
Avec effort échappé,
Au prix des plumes qu'il laisse,
Prend des leçons de sagesse
Pour n'être plus attrapé.

Tu crois que mon cœur t'adore,
Voyant que je parle encore

Des soupirs que j'ai poussés :
Mais tel, au port qu'il désire,
Le nocher aime à redire
Les périls qu'il a passés.

Le guerrier couvert de gloire
Se plaît, après la victoire,
A raconter ses exploits;
Et l'esclave, exempt de peine,
Montre avec plaisir la chaîne
Qu'il a traînée autrefois.

Je m'exprime sans contrainte;
Je ne parle point par feinte,
Pour que tu m'ajoutes foi;
Et, quoi que tu puisses dire,
Je ne daigne pas m'instruire
Comment tu parles de moi.

Tes appas, beauté trop vaine,
Ne te rendront pas sans peine
Un aussi fidèle amant.
Ma perte est moins dangereuse;
Je sais qu'une autre trompeuse
Se trouve plus aisément.

ÉNIGME.

Enfant de l'art, enfant de la nature,
Sans prolonger les jours j'empêche de mourir :
Plus je suis vrai, plus je fais d'imposture;
Et je deviens trop jeune à force de vieillir.

VERS A MADEMOISELLE THÉODORE[1],

QUI NE PARLOIT JAMAIS A L'AUTEUR QUE DE MUSIQUE.

Sapho, j'entends ta voix brillante
Pousser des sons jusques aux cieux;
Ton chant nous ravit, nous enchante;
Le Maure ne chante pas mieux.
Mais quoi! toujours des chants! Crois-tu que l'harmonie
Seule ait droit de borner tes soins et tes plaisirs?
Ta voix, en déployant sa douceur infinie,
Veut en vain sur ta bouche arrêter nos désirs;
Tes yeux charmans en inspirent mille autres,
Qui méritoient bien mieux d'occuper tes loisirs.

1. Mlle Théodore étoit de l'Académie royale de musique. (Éd.)

Mais tu n'es point, dis-tu, sensible à nos soupirs,
Et tes goûts ne sont point les nôtres.
Quel goût trouves-tu donc à de frivoles sons?
Ah! sans tes fiers mépris, sans tes rebuts sauvages,
Cette bouche charmante auroit d'autres usages
Bien plus délicieux que de vaines chansons.
Trop sensible au plaisir, quoi que tu puisses dire,
Parmi de froids accords tu sens peu de douceur;
Mais, entre tous les biens que ton âme désire,
En est-il de plus doux que les plaisirs du cœur?
Le mien est délicat, tendre, empressé, fidèle,
Fait pour aimer jusqu'au tombeau.
Si du parfait bonheur tu cherches le modèle,
Aime-moi seulement, et laisse là Rameau.

ÉPITAPHE

DE DEUX AMANS QUI SE SONT TUÉS A SAINT-ÉTIENNE EN FOREZ, AU MOIS DE JUIN 1770.

Ci gisent deux amans : l'un pour l'autre ils vécurent.
L'un pour l'autre ils sont morts, et les lois en murmurent.
La simple piété n'y trouve qu'un forfait;
Le sentiment admire, et la raison se tait.

STROPHES

Ajoutées à celles dont se compose *le Siècle pastoral*, idylle de Gresset[1].

Mais qui nous eût transmis l'histoire
De ces temps de simplicité?
Étoit-ce au temple de mémoire
Qu'ils gravoient leur felicité?
La vanité de l'art d'écrire
L'eût bientôt fait évanouir;
Et, sans songer à le décrire,
Ils se contentoient d'en jouir.

Des traditions étrangères
En parlent sans obscurité;
Mais dans ces sources mensongères
Ne cherchons point la vérité.
Cherchons-la dans le cœur des hommes,
Dans ces regrets trop superflus
Qui disent dans ce que nous sommes
Tout ce que nous ne sommes plus.

1. Rousseau a mis cette idylle en musique; elle fait partie du recueil de ces romances gravées.

Qu'un savant des fastes des âges
Fasse la règle de sa foi;
Je sens de plus sûrs témoignages
De la mienne au dedans de moi.
Ah! qu'avec moi le ciel rassemble,
Apaisant enfin son courroux,
Un autre cœur qui me ressemble;
L'âge d'or renaîtra pour nous.

VERS SUR LA FEMME.

Objet séduisant et funeste,
Que j'adore et que je déteste;
Toi que la nature embellit
Des agrémens du corps et des dons de l'esprit,
Qui de l'homme fais un esclave;
Qui t'en moques quand il se plaint,
Qui l'accables quand il te craint,
Qui le punis quand il te brave;
Toi, dont le front doux et serein
Porte le plaisir dans nos fêtes;
Toi, qui soulèves les tempêtes
Qui tourmentent le genre humain;
Être ou chimère inconcevable,
Abîme de maux et de biens,
Seras-tu donc toujours la source inépuisable
De nos mépris et de nos entretiens?

BOUQUET D'UN ENFANT A SA MÈRE.

Ce n'est point en offrant des fleurs
Que je veux peindre ma tendresse;
De leur parfum, de leurs couleurs,
En peu d'instans le charme cesse.
La rose naît en un moment,
En un moment elle est flétrie :
Mais ce que pour vous mon cœur sent
Ne finira qu'avec la vie.

INSCRIPTION

MISE AU BAS DUN PORTRAIT DE FREDÉRIC II.

Il pense en philosophe et se conduit en roi.

Derrière l'estampe :

La gloire, l'intérêt, voilà son dieu, sa loi.

QUATRAIN A MADAME DUPIN.

Raison, ne sois point éperdue,
Près d'elle on te trouve toujours;
Le sage te perd à sa vue,
Et te retrouve en ses discours.

QUATRAIN

Mis par lui-même au-dessous d'un de ces nombreux portraits qui portoient son nom, et dont il étoit si mécontent[1].

Hommes savans dans l'art de feindre,
Qui me prêtez des traits si doux,
Vous aurez beau vouloir me peindre,
Vous ne peindrez jamais que vous.

1. Voy. le second Dialogue de *Rousseau juge de Jean-Jacques*. (ÉD.)

FIN DES POÉSIES DIVERSES.

BOTANIQUE.

LETTRES ÉLÉMENTAIRES SUR LA BOTANIQUE,

A MADAME DELESSERT.

Lettre I.

Du 22 août 1771.

Votre idée d'amuser un peu la vivacité de votre fille, et de l'exercer à l'attention sur des objets agréables et variés comme les plantes, me paroît excellente; mais je n'aurois osé vous la proposer, de peur de faire le M. Josse. Puisqu'elle vient de vous, je l'approuve de tout mon cœur, et j'y concourrai de même, persuadé qu'à tout âge l'étude de la nature émousse le goût des amusemens frivoles, prévient le tumulte des passions, et porte à l'âme une nourriture qui lui profite en la remplissant du plus digne objet de ses contemplations.

Vous avez commencé par apprendre à la petite les noms d'autant de plantes que vous en aviez de communes sous les yeux : c'étoit précisément ce qu'il falloit faire. Ce petit nombre de plantes qu'elle connoît de vue sont les pièces de comparaison pour étendre ses connoissances; mais elles ne suffisent pas. Vous me demandez un petit catalogue des plantes les plus connues avec des marques pour les reconnoître. Je trouve à cela quelque embarras : c'est de vous donner par écrit ces marques ou caractères d'une manière claire et cependant peu diffuse. Cela me paroît impossible sans employer la langue de la chose; et les termes de cette langue forment un vocabulaire à part que vous ne sauriez entendre, s'il ne vous est préalablement expliqué.

D'ailleurs ne connoître simplement les plantes que de vue, et ne savoir que leurs noms, ne peut être qu'une étude trop insipide pour des esprits comme les vôtres; et il est à présumer que votre fille ne s'en amuseroit pas longtemps. Je vous propose de prendre quelques notions préliminaires de la structure végétale ou de l'organisation des plantes, afin, dussiez-vous ne faire que quelques pas dans le plus beau, dans le plus riche des trois règnes de la nature, d'y marcher du moins avec quelques lumières. Il ne s'agit donc pas encore de la nomenclature, qui n'est qu'un savoir d'herboriste. J'ai toujours cru qu'on pouvoit être un très-grand botaniste sans connoître une seule plante par son nom; et, sans vouloir faire de votre fille un très-grand botaniste, je crois néanmoins qu'il lui sera toujours utile d'apprendre à bien voir ce qu'elle regarde. Ne vous effarouchez pas au reste de l'entreprise. Vous connoîtrez bientôt qu'elle n'est pas grande. Il n'y a rien de compliqué ni de difficile à suivre dans ce que j'ai à vous proposer. Il ne s'agit que d'avoir la patience de commencer par le commencement. Après cela on n'avance qu'autant qu'on veut.

Nous touchons à l'arrière-saison, et les plantes dont la structure a le plus de simplicité sont déjà passées. D'ailleurs je vous demande quelque temps pour mettre un peu d'ordre dans vos observations. Mais, en attendant que le printemps nous mette à portée de commencer et de suivre le cours de la nature, je vais toujours vous donner quelques mots du vocabulaire à retenir.

Une plante parfaite est composée de racine, de tige, de branches, de feuilles, de fleurs et de fruits (car on appelle fruit en botanique, tant dans les herbes que dans les arbres, toute la fabrique de la semence). Vous connoissez déjà tout cela, du moins assez pour entendre le mot : mais il y a une partie principale qui demande un plus grand examen; c'est la *fructification*, c'est-à-dire la *fleur* et le *fruit*. Commençons par la fleur, qui vient la première. C'est dans cette partie que la nature a renfermé le sommaire de son ouvrage : c'est par elle qu'elle le perpétue, et c'est aussi de toutes les parties du végétal la plus éclatante pour l'ordinaire, toujours la moins sujette aux variations.

Prenez un lis. Je pense que vous en trouverez encore aisément en pleine fleur. Avant qu'il s'ouvre, vous voyez à l'extrémité de la tige un bouton oblong, verdâtre, qui blanchit à mesure qu'il est prêt à s'épanouir; et, quand il est tout à fait ouvert, vous voyez son enveloppe blanche prendre la forme d'un vase divisé en plusieurs segmens. Cette partie enveloppante et colorée qui est blanche dans le lis s'appelle la *corolle*, et non pas la fleur comme chez le vulgaire, parce que la fleur est un composé de plusieurs parties dont la corolle est seulement la principale.

La corolle du lis n'est pas d'une seule pièce, comme il est facile à voir. Quand elle se fane et tombe, elle tombe en six pièces bien séparées, qui s'appellent des *pétales*. Ainsi la corolle du lis est composée de six pétales. Toute corolle de fleur qui est ainsi de plusieurs pièces s'appelle *corolle polypétale*. Si la corolle n'étoit que d'une seule pièce, comme par exemple dans le liseron appelé clochette des champs, elle s'appelleroit *monopétale*. Revenons à notre lis.

Dans la corolle vous trouverez, précisément au milieu, une espèce de petite colonne attachée tout au fond et qui pointe directement vers le haut. Cette colonne, prise dans son entier, s'appelle le *pistil;* prise dans ses parties, elle se divise en trois : 1° sa base renflée en cylindre avec trois angles arrondis tout autour : cette base s'appelle le *germe;* 2° un filet posé sur le germe : ce filet s'appelle *style;* 3° le style est couronné par une espèce de chapiteau avec trois échancrures : le chapiteau s'appelle le *stigmate*. Voilà en quoi consistent le pistil et ses trois parties.

Entre le pistil et la corolle vous trouvez six autres corps bien distincts, qui s'appellent les *étamines*. Chaque étamine est composée de deux parties : savoir, une plus mince par laquelle l'étamine tient au fond de la corolle, et qui s'appelle le *filet;* une plus grosse qui tient à l'extrémité supérieure du filet, et qui s'appelle *anthère*. Chaque anthère est une boîte qui s'ouvre quand elle est mûre, et verse une poussière jaune très-odorante, dont nous parlerons dans la suite. Cette poussière jusqu'ici n'a point de nom françois; chez les botanistes on l'appelle le *pollen*, mot qui signifie poussière.

Voilà l'analyse grossière des parties de la fleur. A mesure que la corolle se fane et tombe, le germe grossit, et devient une capsule triangulaire allongée, dont l'intérieur contient des semences plates distribuées en trois loges. Cette capsule, considérée comme l'enveloppe des graines, prend le nom de *péricarpe*. Mais je n'entreprendrai pas ici l'analyse du fruit. Ce sera le sujet d'une autre lettre.

Les parties que je viens de vous nommer se trouvent également dans les fleurs de la plupart des autres plantes, mais à divers degrés de proportion, de situation, et de nombre. C'est par l'analogie de ces parties, et par leurs diverses combinaisons, que se déterminent les diverses familles du règne végétal : et ces analogies des parties de la fleur se lient avec d'autres analogies des parties de la plante qui semblent n'avoir aucun rapport à celles-là. Par exemple, ce nombre de six étamines, quelquefois seulement trois, de six pétales ou divisions de la corolle, et cette forme triangulaire à trois loges de l'ovaire, déterminent toute la famille des liliacées; et dans toute cette même famille. qui est très-nombreuse, les racines sont toutes des oignons ou *bulbes* plus ou moins marquées, et variées quant à leur figure ou composition. L'oignon du lis est composé d'écailles en recouvrement; dans l'asphodèle, c'est une liasse de navets allongés; dans le safran, ce sont deux bulbes l'une sur l'autre; dans le colchique, à côté l'une de l'autre, mais toujours des bulbes.

Le lis, que j'ai choisi parce qu'il est de la saison, et aussi à cause de la grandeur de sa fleur et de ses parties qui les rend plus sensibles, manque cependant d'une des parties constitutives d'une fleur parfaite, savoir, le calice. Le *calice* est cette partie verte et divisée communément en cinq folioles, qui soutient et embrasse par le bas la corolle, et qui l'enveloppe tout entière avant son épanouissement, comme vous aurez pu le remarquer dans la rose. Le calice, qui accompagne presque toutes les autres fleurs, manque à la plupart des liliacées, comme la tulipe, la jacinthe, le narcisse, la tubéreuse, etc., et même l'oignon, le poireau, l'ail, qui sont aussi de véritables liliacées, quoiqu'elles paroissent fort différentes au premier coup d'œil. Vous verrez encore que, dans toute cette même famille, les tiges sont simples et peu rameuses, les feuilles entières et jamais découpées; observations qui confirment, dans cette famille, l'analogie de la fleur et du fruit par celle des autres parties de la plante. Si vous suivez ces détails avec quelque attention, et que vous vous les rendiez familiers par des observations fréquentes, vous voilà déjà en état de déterminer, par l'inspection attentive et suivie d'une plante, si elle est ou non de la famille des liliacées, et cela, sans savoir le nom de cette plante. Vous voyez que ce n'est plus ici un simple travail de la mémoire, mais une étude d'observations et de faits, vraiment digne d'un naturaliste. Vous ne commencerez pas par dire tout cela à votre fille, et encore moins dans la suite, quand vous serez initiée dans les mystères de la végétation; mais vous ne lui développerez par degrés que ce qui peut convenir à son âge et à son sexe, en la guidant pour trouver les choses par elle-même plutôt qu'en les lui apprenant. Bonjour, chère cousine; si tout ce fatras vous convient, je suis à vos ordres.

LETTRE II.

Du 18 octobre 1771.

Puisque vous saisissez si bien, chère cousine, les premiers linéamens des plantes, quoique si légèrement marqués, que votre œil clairvoyant sait déjà distinguer un air de famille dans les liliacées, et que notre chère petite botaniste s'amuse de corolles et de pétales, je vais vous proposer une autre famille sur laquelle elle pourra derechef exercer son petit savoir; avec un peu plus de difficultés pourtant, je l'avoue, à cause des fleurs beaucoup plus petites, du feuillage plus varié; mais avec le même plaisir de sa part et de la vôtre, du moins si vous en prenez autant à suivre cette route fleurie que j'en trouve à vous la tracer.

Quand les premiers rayons du printemps auront éclairé vos progrès en vous montrant dans les jardins les jacinthes, les tulipes, les narcisses, les jonquilles et les muguets, dont l'analyse vous est déjà connue, d'autres fleurs arrêteront bientôt vos regards, et vous demanderont un nouvel examen. Telles seront les giroflées ou violiers; telles les juliennes ou girardes. Tant que vous les trouverez doubles, ne vous attachez pas à leur examen; elles seront défigurées, ou, si vous voulez, parées à notre mode; la nature ne s'y trouvera plus : elle refuse de se reproduire par des monstres ainsi mutilés; car si la partie la plus brillante, savoir la corolle, s'y multiplie, c'est aux dépens des parties plus essentielles qui disparoissent sous cet éclat.

Prenez donc une giroflée simple, et procédez à l'analyse de sa fleur. Vous y trouverez d'abord une partie extérieure qui manque dans les liliacées, savoir, le calice. Ce calice est de quatre pièces, qu'il faut bien appeler feuilles ou folioles, puisque nous n'avons point de mot propre pour les exprimer, comme le mot pétales pour les pièces de la corolle. Ces quatre pièces, pour l'ordinaire, sont inégales de deux en deux, c'est-à-dire deux folioles opposées l'une à l'autre, égales entre elles, plus petites; et les deux autres, aussi égales entre elles et opposées, plus grandes, et surtout par le bas, où leur arrondissement fait en dehors une bosse assez sensible.

Dans ce calice vous trouverez une corolle composée de quatre pétales dont je laisse à part la couleur, parce qu'elle ne fait point caractère. Chacun de ces pétales est attaché au réceptacle ou fond du calice par une partie étroite et pâle qu'on appelle l'*onglet*, et déborde le calice par une partie plus large et plus colorée, qu'on appelle la *lame*.

Au centre de la corolle est un pistil allongé, cylindrique ou à peu près, terminé par un style très-court, lequel est terminé lui-même par un stigmate oblong, *bifide*, c'est-à-dire partagé en deux parties qui se réfléchissent de part et d'autre.

Si vous examinez avec soin la position respective du calice et de la corolle, vous verrez que chaque pétale, au lieu de correspondre exactement à chaque foliole du calice, est posé au contraire entre les deux, de sorte qu'il répond à l'ouverture qui les sépare; et cette position alter-

native a lieu dans toutes les espèces de fleurs qui ont un nombre égal de pétales à la corolle et de folioles au calice.

Il nous reste à parler des étamines. Vous les trouverez dans la giroflée au nombre de six, comme dans les liliacées, mais non pas de même égales entre elles, ou alternativement inégales; car vous en verrez seulement deux en opposition l'une de l'autre, sensiblement plus courtes que les quatre autres qui les séparent, et qui en sont aussi séparées de deux en deux.

Je n'entrerai pas ici dans le détail de leur structure et de leur position; mais je vous préviens que, si vous y regardez bien, vous trouverez la raison pourquoi ces deux étamines sont plus courtes que les autres, et pourquoi deux folioles du calice sont plus bossues, ou, pour parler en termes de botanique, plus gibbeuses, et les deux autres plus aplaties.

Pour achever l'histoire de notre giroflée, il ne faut pas l'abandonner après avoir analysé sa fleur, mais il faut attendre que la corolle se flétrisse et tombe, ce qu'elle fait assez promptement, et remarquer alors ce que devient le pistil, composé, comme nous l'avons dit ci-devant, de l'ovaire ou péricarpe, du style, et du stigmate. L'ovaire s'allonge beaucoup et s'élargit un peu à mesure que le fruit mûrit : quand il est mûr, cet ovaire ou fruit devient une espèce de gousse plate appelée *silique*.

Cette silique est composée de deux valvules posées l'une sur l'autre, et séparées par une cloison fort mince appelée *médiastin*.

Quand la semence est tout à fait mûre, les valvules s'ouvrent de bas en haut pour lui donner passage, et restent attachées au stigmate par leur partie supérieure.

Alors on voit des graines plates et circulaires posées sur les deux faces du médiastin; et si l'on regarde avec soin comment elles y tiennent, on trouve que c'est par un court pédicule qui attache chaque graine alternativement à droite et à gauche aux sutures du médiastin, c'est-à-dire à ses deux bords, par lesquels il étoit comme cousu avec les valvules avant leur séparation.

Je crains fort, chère cousine, de vous avoir un peu fatiguée par cette longue description : mais elle étoit nécessaire pour vous donner le caractère essentiel de la nombreuse famille des *crucifères* ou fleurs en croix, laquelle compose une classe entière dans presque tous les systèmes des botanistes; et cette description, difficile à entendre ici sans figure, vous deviendra plus claire, j'ose l'espérer, quand vous la suivrez avec quelque attention, ayant l'objet sous les yeux.

Le grand nombre d'espèces qui composent la famille des crucifères a déterminé les botanistes à la diviser en deux sections qui, quant à la fleur, sont parfaitement semblables, mais diffèrent sensiblement quant au fruit.

La première section comprend les crucifères *à silique*, comme la giroflée dont je viens de parler, la julienne, le cresson de fontaine, les choux, les raves, les navets, la moutarde, etc.

La seconde section comprend les crucifères *à silicule*, c'est-à-dire dont la silique en diminutif est extrêmement courte, presque aussi

large que longue, et autrement divisée en dedans; comme, entre autres, le cresson alénois, dit *nasitort* ou *natou*, le thlaspi, appelé *taraspi* par les jardiniers, le cochléaria, la lunaire, qui, quoique la gousse en soit fort grande, n'est pourtant qu'une silicule, parce que sa longueur excède peu sa largeur. Si vous ne connoissez ni le cresson alénois, ni le cochléaria, ni le thlaspi, ni la lunaire, vous connoissez, du moins je le présume, la bourse-à-pasteur, si commune parmi les mauvaises herbes des jardins. Hé bien, cousine, la bourse-à-pasteur est une crucifère à silicule, dont la silicule est triangulaire. Sur celle-là vous pouvez vous former une idée des autres, jusqu'à ce qu'elles vous tombent sous la main.

Il est temps de vous laisser respirer, d'autant plus que cette lettre, avant que la saison vous permette d'en faire usage, sera, j'espère, suivie de plusieurs autres, où je pourrai ajouter ce qui reste à dire de nécessaire sur les crucifères, et que je n'ai pas dit dans celle-ci. Mais il est bon peut-être de vous prévenir dès à présent que dans cette famille, et dans beaucoup d'autres, vous trouverez souvent des fleurs beaucoup plus petites que la giroflée, et quelquefois si petites, que vous ne pourrez guère examiner leurs parties qu'à la faveur d'une loupe, instrument dont un botaniste ne peut se passer, non plus que d'une pointe, d'une lancette, et d'une paire de bons ciseaux fins à découper. En pensant que votre zèle maternel peut vous mener jusque-là, je me fais un tableau charmant de ma belle cousine empressée avec son verre à éplucher des monceaux de fleurs, cent fois moins fleuries, moins fraîches et moins agréables qu'elle. Bonjour, cousine, jusqu'au chapitre suivant.

LETTRE III.

Du 16 mai 1772.

Je suppose, chère cousine, que vous avez bien reçu ma précédente réponse, quoique vous ne m'en parliez point dans votre seconde lettre. Répondant maintenant à celle-ci, j'espère, sur ce que vous m'y marquez, que la maman, bien rétablie, est partie en bon état pour la Suisse, et je compte que vous n'oublierez pas de me donner avis de l'effet de ce voyage et des eaux qu'elle va prendre. Comme tante Julie a dû partir avec elle, j'ai chargé M. G., qui retourne au Val-de-Travers, du petit herbier qui lui est destiné, et je l'ai mis à votre adresse, afin qu'en son absence vous puissiez le recevoir et vous en servir, si tant est que, parmi ces échantillons informes, il se trouve quelque chose à votre usage. Au reste, je n'accorde pas que vous ayez des droits sur ce chiffon. Vous en avez sur celui qui l'a fait, les plus forts et les plus chers que je connoisse; mais pour l'herbier, il fut promis à votre sœur, lorsqu'elle herborisoit avec moi dans nos promenades à la Croix-de-Vague, et que vous ne songiez à rien moins dans celles où mon cœur et mes pieds vous suivoient avec grand'maman en Vaise. Je rougis de lui avoir tenu parole si tard et si mal; mais enfin elle avoit sur vous, à cet égard, ma parole et l'antériorité. Pour vous, chère cousine, si je ne vous promets pas un herbier de ma main, c'est pour vous en procurer un plus précieux de la main de votre fille, si vous continuez à suivre

avec elle cette douce et charmante étude qui remplit d'intéressantes observations sur la nature ces vides du temps que les autres consacrent à l'oisiveté ou à pis. Quant à présent, reprenons le fil interrompu de nos familles végétales.

Mon intention est de vous décrire d'abord six de ces familles, pour vous familiariser avec la structure générale des parties caractéristiques des plantes. Vous en avez déjà deux; reste à quatre qu'il faut encore avoir la patience de suivre : après quoi, laissant pour un temps les autres branches de cette nombreuse lignée, et passant à l'examen des parties différentes de la fructification, nous ferons en sorte que, sans peut-être connoître beaucoup de plantes, vous ne serez du moins jamais en terre étrangère parmi les productions du règne végétal.

Mais je vous préviens que si vous voulez prendre des livres et suivre la nomenclature ordinaire, avec beaucoup de noms vous aurez peu d'idées: celles que vous aurez se brouilleront, et vous ne suivrez bien ni ma marche ni celle des autres, et n'aurez tout au plus qu'une connoissance de mots. Chère cousine, je suis jaloux d'être votre seul guide dans cette partie. Quand il en sera temps, je vous indiquerai les livres que vous pourrez consulter. En attendant, ayez la patience de ne lire que dans celui de la nature et de vous en tenir à mes lettres.

Les pois sont à présent en pleine fructification. Saisissons ce moment pour observer leur caractère. Il est un des plus curieux que puisse offrir la botanique. Toutes les fleurs se divisent généralement en régulières et irrégulières. Les premières sont celles dont toutes les parties s'écartent uniformément du centre de la fleur, et aboutiroient ainsi par leurs extrémités extérieures à la circonférence d'un cercle. Cette uniformité fait qu'en présentant à l'œil les fleurs de cette espèce, il n'y distingue ni dessus ni dessous, ni droite ni gauche : telles sont les deux familles ci-devant examinées. Mais, au premier coup d'œil, vous verrez qu'une fleur de pois est irrégulière, qu'on y distingue aisément dans la corolle la partie plus longue, qui doit être en haut, de la plus courte, qui doit être en bas, et qu'on connoît fort bien, en présentant la fleur vis-à-vis de l'œil, si on la tient dans sa situation naturelle ou si on la renverse. Ainsi, toutes les fois qu'examinant une fleur irrégulière on parle du haut et du bas, c'est en la plaçant dans sa situation naturelle.

Comme les fleurs de cette famille sont d'une construction fort particulière, non-seulement il faut avoir plusieurs fleurs de pois et les disséquer successivement, pour observer toutes leurs parties l'une après l'autre, il faut même suivre le progrès de la fructification depuis la première floraison jusqu'à la maturité du fruit.

Vous trouverez d'abord un calice *monophylle*, c'est-à-dire d'une seule pièce terminée en cinq pointes bien distinctes, dont deux un peu plus larges sont en haut, et les trois plus étroites en bas. Ce calice est recourbé vers le bas, de même que le pédicule qui le soutient, lequel pédicule est très-délié, très-mobile; en sorte que la fleur suit aisément le courant de l'air, et présente ordinairement son dos au vent et à la pluie.

Le calice examiné, on l'ôte, en le déchirant délicatement de manière

que le reste de la fleur demeure entier, et alors vous voyez clairement que la corolle est polypétale.

Sa première pièce est un grand et large pétale qui couvre les autres, et occupe la partie supérieure de la corolle, à cause de quoi ce grand pétale a pris le nom de *pavillon*. On l'appelle aussi l'*étendard*. Il faudrait se boucher les yeux et l'esprit pour ne pas voir que ce pétale est là comme un parapluie pour garantir ceux qu'il couvre des principales injures de l'air.

En enlevant le pavillon comme vous avez fait le calice, vous remarquerez qu'il est emboîté de chaque côté par une petite oreillette dans les pièces latérales, de manière que sa situation ne puisse être dérangée par le vent.

Le pavillon ôté laisse à découvert ces deux pièces latérales auxquelles il étoit adhérent par ses oreillettes : ces pièces latérales s'appellent les *ailes*. Vous trouverez en les détachant qu'emboîtées encore plus fortement avec celle qui reste, elles n'en peuvent être séparées sans quelque effort. Aussi les ailes ne sont guère moins utiles pour garantir les côtés de la fleur que le pavillon pour la couvrir.

Les ailes ôtées vous laissent voir la dernière pièce de la corolle ; pièce qui couvre et défend le centre de la fleur, et l'enveloppe, surtout par dessous, aussi soigneusement que les trois autres pétales enveloppent le dessus et les côtés. Cette dernière pièce, qu'à cause de sa forme on appelle la *nacelle*, est comme le coffre-fort dans lequel la nature a mis son trésor à l'abri des atteintes de l'air et de l'eau.

Après avoir bien examiné ce pétale, tirez-le doucement par dessous en le pinçant légèrement par la quille, c'est-à-dire par la prise mince qu'il vous présente, de peur d'enlever avec lui ce qu'il enveloppe : je suis sûr qu'au moment où ce dernier pétale sera forcé de lâcher prise et de déceler le mystère qu'il cache, vous ne pourrez en l'apercevant vous abstenir de faire un cri de surprise et d'admiration.

Le jeune fruit qu'enveloppoit la nacelle est construit de cette manière : une membrane cylindrique terminée par dix filets bien distincts entoure l'ovaire, c'est-à-dire l'embryon de la gousse. Ces dix filets sont autant d'étamines qui se réunissent par le bas autour du germe, et se terminent par le haut en autant d'anthères jaunes dont la poussière va féconder le stigmate qui termine le pistil, et qui, quoique jaune aussi par la poussière fécondante qui s'y attache, se distingue aisément des étamines par sa figure et par sa grosseur. Ainsi ces dix étamines forment encore autour de l'ovaire une dernière cuirasse pour le préserver des injures du dehors.

Si vous y regardez de bien près, vous trouverez que ces dix étamines ne font par leur base un seul corps qu'en apparence : car dans la partie supérieure de ce cylindre, il y a une pièce ou étamine qui d'abord paroît adhérente aux autres, mais qui, à mesure que la fleur se fane et que le fruit grossit, se détache et laisse une ouverture en dessus par laquelle ce fruit grossissant peut s'étendre en entr'ouvrant et écartant de plus en plus le cylindre qui, sans cela, le comprimant et l'étranglant tout autour, l'empêcheroit de grossir et de profiter. Si la

fleur n'est pas assez avancée, vous ne verrez pas cette étamine détachée du cylindre; mais passez un camion dans deux petits trous que vous trouverez près du réceptacle à la base de cette étamine, et bientôt vous verrez l'étamine avec son anthère suivre l'épingle et se détacher des neuf autres qui continueront toujours de faire ensemble un seul corps, jusqu'à ce qu'elles se flétrissent et dessèchent quand le germe fécondé devient gousse et qu'il n'a plus besoin d'elles.

Cette *gousse*, dans laquelle l'ovaire se change en mûrissant, se distingue de la *silique* des crucifères, en ce que dans la *silique* les graines sont attachées alternativement aux deux sutures, au lieu que dans la *gousse* elles ne sont attachées que d'un côté, c'est-à-dire à une seulement des deux sutures, tenant alternativement à la vérité aux deux valves qui la composent, mais toujours du même côté. Vous saisirez parfaitement cette différence si vous ouvrez en même temps la *gousse* d'un pois et la *silique* d'une giroflée, ayant attention de ne les prendre ni l'une ni l'autre en parfaite maturité, afin qu'après l'ouverture du fruit les graines restent attachées par leurs ligamens à leurs sutures et à leurs valvules.

Si je me suis bien fait entendre, vous comprendrez, chère cousine, quelles étonnantes précautions ont été cumulées par la nature pour amener l'embryon du pois à maturité, et le garantir surtout, au milieu des plus grandes pluies, de l'humidité qui lui est funeste, sans cependant l'enfermer dans une coque dure qui en eût fait une autre sorte de fruit. Le suprême ouvrier, attentif à la conservation de tous les êtres, a mis de grands soins à garantir la fructification des plantes des atteintes qui lui peuvent nuire; mais il paroît avoir redoublé d'attention pour celles qui servent à la nourriture de l'homme et des animaux, comme la plupart des légumineuses. L'appareil de la fructification du pois est, en diverses proportions, le même dans toute cette famille. Les fleurs y portent le nom de *papilionacées*, parce qu'on a cru y voir quelque chose de semblable à la figure d'un papillon : elles ont généralement un *pavillon*, deux *ailes*, une *nacelle*, ce qui fait communément quatre pétales irréguliers. Mais il y a des genres où la nacelle se divise dans sa longueur en deux pièces presque adhérentes par la quille, et ces fleurs-là ont réellement cinq pétales; d'autres, comme le trèfle des prés, ont toutes leurs parties attachées en une seule pièce, et, quoique papilionacées, ne laissent pas d'être monopétales.

Les papilionacées ou légumineuses sont une des familles des plantes les plus nombreuses et les plus utiles. On y trouve les fèves, les genêts, les luzernes, sainfoins, lentilles, vesces, gesses, les haricots, dont le caractère est d'avoir la nacelle contournée en spirale, ce qu'on prendroit d'abord pour un accident; il y a des arbres, entre autres celui qu'on appelle vulgairement *acacia*, et qui n'est pas le véritable acacia; l'indigo, la réglisse, en sont aussi : mais nous parlerons de tout cela plus en détail dans la suite. Bonjour, cousine. J'embrasse tout ce que vous aimez.

LETTRE IV.

Du 19 juin 1772.

Vous m'avez tiré de peine, chère cousine; mais il me reste encore de l'inquiétude sur ces maux d'estomac appelés maux de cœur, dont votre maman sent les retours dans l'attitude d'écrire. Si c'est seulement l'effet d'une plénitude de bile, le voyage et les eaux suffiront pour l'évacuer; mais je crains bien qu'il n'y ait à ces accidens quelque cause locale qui ne sera pas si facile à détruire, et qui demandera toujours d'elle un grand ménagement, même après son rétablissement. J'attends de vous des nouvelles de ce voyage, aussitôt que vous en aurez; mais j'exige que la maman ne songe à m'écrire que pour m'apprendre son entière guérison.

Je ne puis comprendre pourquoi vous n'avez pas reçu l'herbier. Dans la persuasion que tante Julie étoit déjà partie, j'avois remis le paquet à M. G. pour vous l'expédier en passant à Dijon. Je n'apprends d'aucun côté qu'il soit parvenu ni dans vos mains, ni dans celles de votre sœur, et je n'imagine plus ce qu'il peut être devenu.

Parlons de plantes, tandis que la saison de les observer nous y invite. Votre solution de la question que je vous avois faite sur les étamines des crucifères est parfaitement juste, et me prouve bien que vous m'avez entendu, ou plutôt que vous m'avez écouté; car vous n'avez besoin que d'écouter pour entendre. Vous m'avez bien rendu raison de la gibbosité de deux folioles du calice, et de la brièveté relative de deux étamines, dans la giroflée, par la courbure de ces deux étamines. Cependant un pas de plus vous eût menée jusqu'à la cause première de cette structure: car si vous recherchez encore pourquoi ces deux étamines sont ainsi recourbées et par conséquent raccourcies, vous trouverez une petite glande implantée sur le réceptacle, entre l'étamine et le germe, et c'est cette glande qui, éloignant l'étamine, et la forçant à prendre le contour, la raccourcit nécessairement. Il y a encore sur le même réceptacle deux autres glandes, une au pied de chaque paire des grandes étamines: mais ne leur faisant point faire de contour, elles ne les raccourcissent pas, parce que ces glandes ne sont pas, comme les deux premières, en dedans, c'est-à-dire entre l'étamine et le germe, mais en dehors, c'est-à-dire entre la paire d'étamines et le calice. Ainsi ces quatre étamines, soutenues et dirigées verticalement en droite ligne, débordent celles qui sont recourbées, et semblent plus longues, parce qu'elles sont plus droites. Ces quatre glandes se trouvent, ou du moins leurs vestiges, plus ou moins visiblement dans presque toutes les fleurs crucifères, et dans quelques-unes bien plus distinctes que dans la giroflée. Si vous demandez encore pourquoi ces glandes, je vous répondrai qu'elles sont un des instrumens destinés par la nature à unir le règne végétal au règne animal, et les faire circuler l'un dans l'autre: mais, laissant ces recherches un peu trop anticipées, revenons, quant à présent, à nos familles.

Les fleurs que je vous ai décrites jusqu'à présent sont toutes polypétales. J'aurois dû commencer peut-être par les monopétales régulières,

dont la structure est beaucoup plus simple : cette grande simplicité même est ce qui m'en a empêché. Les monopétales régulières constituent moins une famille qu'une grande nation dans laquelle on compte plusieurs familles bien distinctes; en sorte que, pour les comprendre toutes sous une indication commune, il faut employer des caractères si généraux et si vagues, que c'est paroître dire quelque chose en ne disant en effet presque rien du tout. Il vaut mieux se renfermer dans des bornes plus étroites, mais qu'on puisse assigner avec plus de précision.

Parmi les monopétales irrégulières, il y a une famille dont la physionomie est si marquée qu'on en distingue aisément les membres à leur air. C'est celle à laquelle on donne le nom de fleurs en gueule, parce que ces fleurs sont fendues en deux lèvres, dont l'ouverture, soit naturelle, soit produite par une légère compression des doigts, leur donne l'air d'une gueule béante. Cette famille se subdivise en deux sections ou lignées : l'une, des fleurs en lèvres, ou *labiées;* l'autre, des fleurs en masque, ou *personnées;* car le mot latin *persona* signifie un masque, nom très-convenable assurément à la plupart des gens qui portent parmi nous celui de *personnes.* Le caractère commun à toute la famille est non-seulement d'avoir la corolle monopétale, et, comme je l'ai dit, fendue en deux lèvres ou babines, l'une supérieure, appelée *casque*, l'autre inférieure, appelée *barbe*, mais d'avoir quatre étamines presque sur un même rang, distinguées en deux paires, l'une plus longue et l'autre plus courte. L'inspection de l'objet vous expliquera mieux ces caractères que ne peut faire le discours.

Prenons d'abord les *labiées.* Je vous en donnerois volontiers pour exemple la sauge, qu'on trouve dans presque tous les jardins. Mais la construction particulière et bizarre de ses étamines, qui l'a fait retrancher par quelques botanistes du nombre des labiées, quoique la nature ait semblé l'y inscrire, me porte à chercher un autre exemple dans les orties mortes, et particulièrement dans l'espèce appelée vulgairement *ortie blanche*, mais que les botanistes appellent plutôt *lamier blanc*, parce qu'elle n'a nul rapport à l'ortie par sa fructification, quoiqu'elle en ait beaucoup par son feuillage. L'ortie blanche, si commune partout, durant très-longtemps en fleur, ne doit pas vous être difficile à trouver. Sans m'arrêter ici à l'élégante situation des fleurs, je me borne à leur structure. L'ortie blanche porte une fleur monopétale labiée dont le casque est concave et recourbé en forme de voûte, pour recouvrir le reste de la fleur, et particulièrement ses étamines, qui se tiennent toutes quatre assez serrées sous l'abri de son toit. Vous discernerez aisément la paire plus longue et la paire plus courte, et, au milieu des quatre, le style de la même couleur, mais qui s'en distingue en ce qu'il est simplement fourchu par son extrémité, au lieu d'y porter une anthère comme font les étamines. La barbe, c'est-à-dire la lèvre inférieure, se replie et pend en bas, et, par cette situation, laisse voir presque jusqu'au fond le dedans de la corolle. Dans les *lamiers* cette barbe est refendue en longueur dans son milieu, mais cela n'arrive pas de même aux autres labiées.

Si vous arrachez la corolle, vous arracherez avec elle les étamines qui y tiennent par leurs filets, et non pas au réceptacle, où le style restera seul attaché. En examinant comment les étamines tiennent à d'autres fleurs, on les trouve généralement attachées à la corolle quand elle est monopétale, et au réceptacle ou au calice quand la corolle est polypétale : en sorte qu'on peut, en ce dernier cas, arracher les pétales sans arracher les étamines. De cette observation l'on tire une règle belle, facile, et même assez sûre, pour savoir si une corolle est d'une seule pièce ou de plusieurs, lorsqu'il est difficile, comme il l'est quelquefois, de s'en assurer immédiatement.

La corolle arrachée reste percée à son fond, parce qu'elle étoit attachée au réceptacle, laissant une ouverture circulaire par laquelle le pistil et ce qui l'entoure pénétroit au dedans du tube et de la corolle. Ce qui entoure ce pistil dans le lamier et dans toutes les labiées, ce sont quatre embryons qui deviennent quatre graines nues, c'est-à-dire sans aucune enveloppe; en sorte que ces graines, quand elles sont mûres, se détachent, et tombent à terre séparément. Voilà le caractère des labiées.

L'autre lignée ou section, qui est celle des *personnées*, se distingue des labiées, premièrement par sa corolle, dont les deux lèvres ne sont pas ordinairement ouvertes et béantes, mais fermées et jointes, comme vous le pourrez voir dans la fleur de jardin appelée *muflaude* ou *mufle de veau*, ou bien, à son défaut, dans la linaire, cette fleur jaune à éperon, si commune en cette saison dans la campagne. Mais un caractère plus précis et plus sûr est qu'au lieu d'avoir quatre graines nues au fond du calice, comme les labiées, les personnées y ont toutes une capsule qui renferme les graines, et ne s'ouvre qu'à leur maturité pour les répandre. J'ajoute à ces caractères qu'un grand nombre de labiées sont ou des plantes odorantes et aromatiques, telles que l'origan, la marjolaine, le thym, le serpolet, le basilic, la menthe, l'hysope, la lavande, etc., ou des plantes odorantes et puantes, telles que diverses espèces d'orties mortes, staquis, crapaudines, marrube; quelques-unes seulement, telles que la bugle, la brunelle, la toque, n'ont pas d'odeur, au lieu que les personnées sont pour la plupart des plantes sans odeur, comme la muflaude, la linaire, l'euphraise, la pédiculaire, la crête-de-coq, l'orobanche, la cymbalaire, la velvote, la digitale; je ne connois guère d'odorantes dans cette branche que la scrofulaire, qui sente et qui pue, sans être aromatique. Je ne puis guère vous citer ici que des plantes qui vraisemblablement ne vous sont pas connues, mais que peu à peu vous apprendrez à connoître, et dont au moins à leur rencontre vous pourrez par vous-même déterminer la famille. Je voudrois même que vous tâchassiez d'en déterminer la lignée ou section par la physionomie, et que vous vous exerçassiez à juger, au simple coup d'œil, si la fleur en gueule que vous voyez est une labiée, ou une personnée. La figure extérieure de la corolle peut suffire pour vous guider dans ce choix, que vous pourrez vérifier ensuite en ôtant la corolle, et regardant au fond du calice; car, si vous avez bien jugé, la fleur que vous aurez nommée labiée vous montrera quatre graines

nues, et celle que vous aurez nommée personnée vous montrera un péricarpe : le contraire vous prouveroit que vous vous êtes trompée; et, par un second examen de la même plante, vous préviendrez une erreur semblable pour une autre fois. Voilà, chère cousine, de l'occupation pour quelques promenades. Je ne tarderai pas à vous en préparer pour celles qui suivront.

Lettre V.

Du 16 juillet 1772.

Je vous remercie, chère cousine, des bonnes nouvelles que vous m'avez données de la maman. J'avois espéré le bon effet du changement d'air, et je n'en attends pas moins des eaux, et surtout du régime austère prescrit durant leur usage. Je suis touché du souvenir de cette bonne amie, et je vous prie de l'en remercier pour moi. Mais je ne veux pas absolument qu'elle m'écrive durant son séjour en Suisse; et, si elle veut me donner directement de ses nouvelles, elle a près d'elle un bon secrétaire[1] qui s'en acquittera fort bien. Je suis plus charmé que surpris qu'elle réussisse en Suisse : indépendamment des grâces de son âge, et de sa gaieté vive et caressante, elle a dans le caractère un fonds de douceur et d'égalité dont je l'ai vue donner quelquefois à la grand'maman l'exemple charmant qu'elle a reçu de vous. Si votre sœur s'établit en Suisse, vous perdrez l'une et l'autre une grande douceur dans la vie, et elle surtout des avantages difficiles à remplacer. Mais votre pauvre maman, qui, porte à porte, sentoit pourtant si cruellement sa séparation d'avec vous, comment supportera-t-elle la sienne à une si grande distance? C'est de vous encore qu'elle tiendra ses dédommagemens et ses ressources. Vous lui en ménagez une bien précieuse en assouplissant dans vos douces mains la bonne et forte étoffe de votre favorite, qui, je n'en doute point, deviendra par vos soins aussi pleine de grandes qualités que de charmes. Ah! cousine, l'heureuse mère que la vôtre!

Savez-vous que je commence à être en peine du petit herbier? Je n'en ai d'aucune part aucune nouvelle, quoique j'en aie eu de M. G. depuis son retour, par sa femme, qui ne me dit pas de sa part un seul mot sur cet herbier. Je lui en ai demandé des nouvelles; j'attends sa réponse. J'ai grand'peur que, ne passant pas à Lyon, il n'ait confié le paquet à quelque quidam qui, sachant que c'étoient des herbes sèches, aura pris tout cela pour du foin. Cependant, si, comme je l'espère encore, il parvient enfin à votre sœur Julie ou à vous, vous trouverez que je n'ai pas laissé d'y prendre quelque soin. C'est une perte qui, quoique petite, ne me seroit pas facile à réparer promptement, surtout à cause du catalogue, accompagné de divers petits éclaircissemens écrits sur-le-champ, et dont je n'ai gardé aucun double.

Consolez-vous, bonne cousine, de n'avoir pas vu les glandes des crucifères. De grands botanistes très-bien oculés ne les ont pas mieux vues. Tournefort lui-même n'en fait aucune mention. Elles sont bien claires

1. La sœur de Mme Delessert, que Rousseau appeloit tante Julie. (Éd.)

ars peu de genres, quoiqu'on en trouve des vestiges presque dans ous, et c'est à force d'analyser des fleurs en croix, et d'y voir toujours es inégalités au réceptacle, qu'en les examinant en particulier on a rouvé que ces glandes appartenoient au plus grand nombre des genres, t qu'on les suppose, par analogie, dans ceux même où on ne les dis-ingue pas.

Je comprends qu'on est fâché de prendre tant de peine sans apprendre es noms des plantes qu'on examine; mais je vous avoue de bonne foi u'il n'est pas entré dans mon plan de vous épargner ce petit chagrin. On prétend que la botanique n'est qu'une science de mots qui n'exerce que la mémoire, et n'apprend qu'à nommer des plantes : pour moi, je ne connois point d'étude raisonnable qui ne soit qu'une science de mots; et auquel des deux, je vous prie, accorderai-je le nom de botaniste, le celui qui sait cracher un nom ou une phrase à l'aspect d'une plante, ans rien connoître à sa structure, ou de celui qui, connoissant très-bien cette structure, ignore néanmoins le nom très-arbitraire qu'on donne à cette plante en tel ou en tel pays? Si nous ne donnons à vos enfans qu'une occupation amusante, nous manquons la meilleure moi-ié de notre but, qui est, en les amusant, d'exercer leur intelligence et de les accoutumer à l'attention. Avant de leur apprendre à nommer ce qu'ils voient, commençons par leur apprendre à le voir. Cette science, oubliée dans toutes les éducations, doit faire la plus importante partie de la leur. Je ne le redirai jamais assez : apprenez-leur à ne jamais se payer de mots, et à croire ne rien savoir de ce qui n'est entré que dans leur mémoire.

Au reste, pour ne pas trop faire le méchant, je vous nomme pourtant des plantes sur lesquelles, en vous les faisant montrer, vous pouvez aisément vérifier mes descriptions. Vous n'aviez pas, je le suppose, sous vos yeux une ortie blanche en lisant l'analyse des labiées; mais vous n'aviez qu'à envoyer chez l'herboriste du coin chercher de l'ortie blanche fraîchement cueillie, vous appliquiez à sa fleur ma description, et ensuite, examinant les autres parties de la plante de la manière dont nous traiterons ci-après, vous connoissiez l'ortie blanche infiniment mieux que l'herboriste qui la fournit ne la connoîtra de ses jours; encore trouverons-nous dans peu le moyen de nous passer d'herboriste : mais il faut premièrement achever l'examen de nos familles. Ainsi je viens à la cinquième, qui, dans ce moment, est en pleine fructification.

Représentez-vous une longue tige assez droite, garnie alternativement de feuilles pour l'ordinaire découpées assez menu, lesquelles embrassent par leur base des branches qui sortent de leurs aisselles. De l'extrémité supérieure de cette tige partent, comme d'un centre, plusieurs pédicules ou rayons, qui, s'écartant circulairement et régulièrement comme les côtes d'un parasol, couronnent cette tige en forme d'un vase plus ou moins ouvert. Quelquefois ces rayons laissent un espace vide dans leur milieu, et représentent alors plus exactement le creux du vase; quelquefois aussi ce milieu est fourni d'autres rayons plus courts, qui, montant moins obliquement, garnissent le vase, et

forment conjointement avec les premiers la figure à peu près d'un demi-globe, dont la partie convexe est tournée endessus.

Chacun de ces rayons ou pédicules est terminé à son extrémité non pas encore par une fleur, mais par un autre ordre de rayons plus petits qui couronnent chacun des premiers, précisément comme ces premiers couronnent la tige.

Ainsi voilà deux ordres pareils et successifs : l'un, de grands rayons qui terminent la tige; l'autre, de petits rayons semblables qui terminent chacun des grands.

Les rayons des petits parasols ne se subdivisent plus, mais chacun d'eux est le pédicule d'une petite fleur dont nous parlerons tout à l'heure.

Si vous pouvez vous former l'idée de la figure que je viens de vous décrire, vous aurez celle de la disposition des fleurs dans la famille des *ombellifères* ou *porte-parasols*, car le mot latin *umbella* signifie un parasol.

Quoique cette disposition régulière de la fructification soit frappante, et assez constante dans toutes les ombellifères, ce n'est pourtant pas elle qui constitue le caractère de la famille : ce caractère se tire de la structure même de la fleur, qu'il faut maintenant vous décrire.

Mais il convient, pour plus de clarté, de vous donner ici une distinction générale sur la disposition relative de la fleur et du fruit dans toutes les plantes, distinction qui facilite extrêmement leur arrangement méthodique, quelque système qu'on veuille choisir pour cela.

Il y a des plantes, et c'est le plus grand nombre, par exemple l'œillet, dont l'ovaire est évidemment enfermé dans la corolle. Nous donnerons à celles-là le nom de *fleurs infères*, parce que les pétales embrassant l'ovaire prennent leur naissance au-dessous de lui.

Dans d'autres plantes en assez grand nombre, l'ovaire se trouve placé, non dans les pétales, mais au-dessous d'eux : ce que vous pouvez voir dans la rose; car le gratte-cul, qui en est le fruit, est ce corps vert et renflé que vous voyez au-dessous du calice, par conséquent aussi au-dessous de la corolle, qui, de cette manière, couronne cet ovaire et ne l'enveloppe pas. J'appellerai celles-ci *fleurs supères*, parce que la corolle est au-dessus du fruit. On pourroit faire des mots plus francisés; mais il me paroît avantageux de vous tenir toujours le plus près qu'il se pourra des termes admis dans la botanique, afin que, sans avoir besoin d'apprendre ni latin ni grec, vous puissiez néanmoins entendre passablement le vocabulaire de cette science, pédantesquement tiré de ces deux langues, comme si, pour connoître les plantes, il falloit commencer par être un savant grammairien.

Tournefort exprimoit la même distinction en d'autres termes : dans le cas de la fleur *infère*, il disoit que le pistil devenoit fruit; dans le cas de la fleur *supère*, il disoit que le calice devenoit fruit. Cette manière de s'exprimer pouvoit être aussi claire, mais elle n'étoit certainement pas aussi juste. Quoi qu'il en soit, voici une occasion d'exercer, quand il en sera temps, vos jeunes élèves à savoir démêler les mêmes idées, rendues par des termes tout différens.

Je vous dirai maintenant que les plantes ombellifères ont la fleur *upère*, ou posée sur le fruit. La corolle de cette fleur est à cinq pétales ppelés réguliers, quoique souvent les deux pétales qui sont tournés n dehors dans les fleurs qui bordent l'ombelle soient plus grands que es trois autres.

La figure de ces pétales varie selon les genres, mais le plus commu- ément elle est en cœur; l'onglet qui porte sur l'ovaire est fort mince; a lame va en s'élargissant; son bord est *émarginé* (légèrement échan- ré), ou bien il se termine en une pointe qui, se repliant en dessus, onne encore au pétale l'air d'être émarginé, quoiqu'on le vît pointu s'il toit déplié.

Entre chaque pétale est une étamine dont l'anthère, débordant ordi- ıairement la corolle, rend les cinq étamines plus visibles que les cinq étales. Je ne fais pas ici mention du calice, parce que les ombellifères 'en ont aucun bien distinct.

Du centre de la fleur partent deux styles garnis chacun de leur stig- nate, et assez apparens aussi, lesquels, après la chute des pétales et les étamines, restent pour couronner le fruit.

La figure la plus commune de ce fruit est un ovale un peu allongé, qui, dans sa maturité, s'ouvre par la moitié, et se partage en deux emences nues attachées au pédicule, lequel, par un art admirable, se livise en deux, ainsi que le fruit, et tient les graines séparément sus- endues, jusqu'à leur chute.

Toutes ces proportions varient selon les genres, mais en voilà l'ordre e plus commun. Il faut, je l'avoue, avoir l'œil très-attentif pour bien listinguer sans loupe de si petits objets; mais ils sont si dignes d'atten- ion, qu'on n'a pas regret à sa peine.

Voici donc le caractère propre de la famille des ombellifères : corolle supère à cinq pétales, cinq étamines, deux styles portés sur un fruit nu *lisperme*, c'est-à-dire *composé de deux graines* accolées.

Toutes les fois que vous trouverez ces caractères réunis dans une fructification, comptez que la plante est une ombellifère, quand même elle n'auroit d'ailleurs, dans son arrangement, rien de l'ordre ci-devant marqué. Et quand vous trouveriez tout cet ordre de parasols conforme à ma description, comptez qu'il vous trompe, s'il est démenti par l'exa- men de la fleur.

S'il arrivoit, par exemple, qu'en sortant de lire ma lettre vous trou- vassiez, en vous promenant, un sureau encore en fleur, je suis presque assuré qu'au premier aspect vous diriez : « Voilà une ombellifère. » En y regardant, vous trouveriez grande ombelle, petite ombelle, petites fleurs blanches, corolle supère, cinq étamines : c'est une ombellifère assurément; mais voyons encore : je prends une fleur.

D'abord, au lieu de cinq pétales, je trouve une corolle à cinq divisions, il est vrai, mais néanmoins d'une seule pièce : or, les fleurs des om- bellifères ne sont pas monopétales. Voilà bien cinq étamines; mais je ne vois point de styles, et je vois plus souvent trois stigmates que deux; plus souvent trois graines que deux : or, les ombellifères n'ont jamais ni plus ni moins de deux stigmates, ni plus ni moins de deux graines

pour chaque fleur. Enfin, le fruit du sureau est une baie molle, et celui des ombellifères est sec et nu. Le sureau n'est donc pas une ombellifère.

Si vous revenez maintenant sur vos pas en regardant de plus près la disposition des fleurs, vous verrez que cette disposition n'est qu'en apparence celle des ombellifères. Les grands rayons, au lieu de partir exactement du même centre, prennent leur naissance les uns plus haut les autres plus bas; les petits naissent encore moins régulièrement : tout cela n'a point l'ordre invariable des ombellifères. L'arrangement des fleurs du sureau est en *corymbe*, ou bouquet, plutôt qu'en ombelles. Voilà comment, en nous trompant quelquefois, nous finissons par apprendre à mieux voir.

Le *chardon-roland*, au contraire, n'a guère le port d'une ombellifère, et néanmoins c'en est une, puisqu'il en a tous les caractères dans sa fructification. Où trouver, me direz-vous, le chardon-roland? par toute la campagne; tous les grands chemins en sont tapissés à droite et à gauche; le premier paysan peut vous le montrer, et vous le reconnoîtrez presque vous-même à la couleur bleuâtre ou vert de mer de ses feuilles, à leurs durs piquans, et à leur consistance lisse et coriace comme du parchemin. Mais on peut laisser une plante aussi intraitable; elle n'a pas assez de beauté pour dédommager des blessures qu'on se fait en l'examinant : et fût-elle cent fois plus jolie, ma petite cousine, avec ses petits doigts sensibles, seroit bientôt rebutée de caresser une plante de si mauvaise humeur.

La famille des ombellifères est nombreuse, et si naturelle, que ses genres sont très-difficiles à distinguer; ce sont des frères que la grande ressemblance fait souvent prendre l'un pour l'autre. Pour aider à s'y reconnoître, on a imaginé des distinctions principales qui sont quelquefois utiles, mais sur lesquelles il ne faut pas non plus trop compter. Le foyer d'où partent les rayons, tant de la grande que de la petite ombelle, n'est pas toujours nu; il est quelquefois entouré de folioles, comme d'une manchette. On donne à ces folioles le nom d'*involucre* (enveloppe). Quand la grande ombelle a une manchette, on donne à cette manchette le nom de *grand involucre :* on appelle *petits involucres* ceux qui entourent quelquefois les petites ombelles. Cela donne lieu à trois sections des ombellifères.

1° Celles qui ont grand involucre et petits involucres;

2° Celles qui n'ont que les petits involucres seulement;

3° Celles qui n'ont ni grand ni petits involucres.

Il sembleroit manquer une quatrième division de celles qui ont un grand involucre et point de petits, mais on ne connoît aucun genre qui soit constamment dans ce cas.

Vos étonnans progrès, chère cousine, et votre patience m'ont tellement enhardi que, comptant pour rien votre peine, j'ai osé vous décrire la famille des ombellifères sans fixer vos yeux sur aucun modèle; ce qui a rendu nécessairement votre attention beaucoup plus fatigante. Cependant j'ose douter, lisant comme vous savez faire, qu'après une ou deux lectures de ma lettre, une ombellifère en fleurs échappe à votre esprit

en frappant vos yeux; et, dans cette saison, vous ne pouvez manquer l'en trouver plusieurs dans les jardins et dans la campagne.

Elles ont, la plupart, les fleurs blanches. Telles sont la carotte, le cerfeuil, le persil, la ciguë, l'angélique, la berce, la berle, la boucage, le chervis ou girole, la perce-pierre, etc.

Quelques-unes, comme le fenouil, l'anet, le panais, sont à fleurs jaunes : il y en a peu à fleurs rougeâtres, et point d'aucune autre couleur.

« Voilà, me direz-vous, une belle notion générale des ombellifères : mais comment tout ce vague savoir me garantira-t-il de confondre la ciguë avec le cerfeuil et le persil, que vous venez de nommer avec elle? La moindre cuisinière en saura là-dessus plus que nous avec toute notre doctrine. » Vous avez raison. Mais cependant, si nous commençons par les observations de détail, bientôt, accablés par le nombre, la mémoire nous abandonnera, et nous nous perdrons dès les premiers pas dans ce règne immense : au lieu que, si nous commençons par bien reconnoître les grandes routes, nous nous égarerons rarement dans les sentiers, et nous nous retrouverons partout sans beaucoup de peine. Donnons cependant quelque exception à l'utilité de l'objet, et ne nous exposons pas, tout en analysant le règne végétal, à manger par ignorance une omelette à la ciguë.

La petite ciguë des jardins est une ombellifere, ainsi que le persil et le cerfeuil. Elle a la fleur blanche comme l'un et l'autre [1]; elle est avec le dernier dans la section qui a la petite enveloppe et qui n'a pas la grande; elle leur ressemble assez par son feuillage, pour qu'il ne soit pas aisé de vous en marquer par écrit les différences. Mais voici des caractères suffisans pour ne vous y pas tromper.

Il faut commencer par voir en fleurs ces diverses plantes, car c'est en cet état que la ciguë a son caractère propre : c'est d'avoir sous chaque petite ombelle un petit involucre composé de trois petites folioles pointues, assez longues, et toutes trois tournées en dehors; au lieu que les folioles des petites ombelles du cerfeuil l'enveloppent tout autour, et sont tournées également de tous les côtés. A l'égard du persil, à peine a-t-il quelques courtes folioles, fines comme des cheveux, et distribuées indifféremment, tant dans la grande ombelle que dans les petites, qui toutes sont claires et maigres.

Quand vous vous serez bien assurée de la ciguë en fleurs, vous vous confirmerez dans votre jugement en froissant légèrement et flairant son feuillage; car son odeur puante et vireuse ne vous la laissera pas confondre avec le persil ni avec le cerfeuil, qui, tous deux, ont des odeurs agréables. Bien sûre enfin de ne pas faire de quiproquo, vous examinerez ensemble et séparément ces trois plantes dans tous leurs états et par toutes leurs parties, surtout par le feuillage, qui les accompagne plus constamment que la fleur; et par cet examen, comparé et répété jusqu'à ce que vous ayez acquis la certitude du coup d'œil, vous par-

1. La fleur du persil est un peu jaunâtre; mais plusieurs fleurs d'ombellifères paroissent jaunes, à cause de l'ovaire et des anthères, et ne laissent pas d'avoir des pétales blancs.

viendrez à distinguer et connoître imperturbablement la ciguë. L'étude nous mène ainsi jusqu'à la porte de la pratique, après quoi celle-ci fait la facilité du savoir.

Prenez haleine, chère cousine, car voilà une lettre excédante; je n'ose même vous promettre plus de discrétion dans celle qui doit la suivre; mais après cela nous n'aurons devant nous qu'un chemin bordé de fleurs. Vous en méritez une couronne pour la douceur et la constance avec laquelle vous daignez me suivre à travers ces broussailles, sans vous rebuter de leurs épines.

Lettre VI.

Du 2 mai 1773.

Quoiqu'il vous reste, chère cousine, bien des choses à désirer dans les notions de nos cinq premières familles, et que je n'aie pas toujours su mettre mes descriptions à la portée de notre petite *botanophile* (amatrice de la botanique), je crois néanmoins vous en avoir donné une idée suffisante pour pouvoir, après quelques mois d'herborisation, vous familiariser avec l'idée générale du port de chaque famille : en sorte qu'à l'aspect d'une plante vous puissiez conjecturer à peu près si elle appartient à quelqu'une des cinq familles, et à laquelle, sauf à vérifier ensuite, par l'analyse de la fructification, si vous vous êtes trompée ou non dans votre conjecture. Les ombellifères, par exemple, vous ont jetée dans quelque embarras, mais dont vous pouvez sortir quand il vous plaira, au moyen des indications que j'ai jointes aux descriptions : car enfin les carottes, les panais, sont choses si communes, que rien n'est plus aisé, dans le milieu de l'été, que de se faire montrer l'une ou l'autre en fleurs dans un potager. Or, au simple aspect de l'ombelle et de la plante qui la porte, on doit prendre une idée si nette des ombellifères, qu'à la rencontre d'une plante de cette famille, on s'y trompera rarement au premier coup d'œil. Voilà tout ce que j'ai prétendu jusqu'ici; car il ne sera pas question sitôt des genres et des espèces; et encore une fois, ce n'est pas une nomenclature de perroquet qu'il s'agit d'acquérir, mais une science réelle, et l'une des sciences les plus aimables qu'il soit possible de cultiver. Je passe donc à notre sixième famille avant de prendre une route plus méthodique : elle pourra vous embarrasser d'abord, autant et plus que les ombellifères. Mais mon but n'est, quant à présent, que de vous en donner une notion générale, d'autant plus que nous avons bien du temps encore avant celui de la pleine floraison, et que ce temps, bien employé, pourra vous aplanir des difficultés contre lesquelles il ne faut pas lutter encore.

Prenez une de ces petites fleurs qui, dans cette saison, tapissent les pâturages, et qu'on appelle ici *pâquerettes, petites marguerites*, ou *marguerites* tout court. Regardez-la bien; car, à son aspect, je suis sûr de vous surprendre en vous disant que cette fleur, si petite et si mignonne, est réellement composée de deux ou trois cents autres fleurs toutes parfaites, c'est-à-dire ayant chacune sa corolle, son germe, son pistil, ses étamines, sa graine, en un mot aussi parfaite en son espèce qu'une fleur de jacinthe ou de lis. Chacune de ces folioles, blanches en dessus, roses

en dessous, qui forment comme une couronne autour de la marguerite, et qui ne vous paroissent tout au plus qu'autant de petits pétales, sont réellement autant de véritables fleurs; et chacun de ces petits brins jaunes que vous voyez dans le centre, et que d'abord vous n'avez peut-être pris que pour des étamines, sont encore autant de véritables fleurs. Si vous aviez déjà les doigts exercés aux dissections botaniques, que vous vous armassiez d'une bonne loupe et de beaucoup de patience, je pourrois vous convaincre de cette vérité par vos propres yeux; mais, pour le présent, il faut commencer, s'il vous plaît, par m'en croire sur ma parole, de peur de fatiguer votre attention sur des atomes. Cependant, pour vous mettre au moins sur la voie, arrachez une des folioles blanches de la couronne, vous croirez d'abord cette foliole plate d'un bout à l'autre; mais regardez-la bien par le bout qui étoit attaché à la fleur, vous verrez que ce bout n'est pas plat, mais rond et creux en forme de tube, et que de ce tube sort un petit filet à deux cornes : ce filet est le style fourchu de cette fleur, qui, comme vous voyez, n'est plate que par le haut.

Regardez maintenant les brins jaunes qui sont au milieu de la fleur, et que je vous ai dit être autant de fleurs eux-mêmes : si la fleur est assez avancée, vous en verrez plusieurs tout autour, lesquels sont ouverts dans le milieu, et même découpés en plusieurs parties. Ce sont des corolles monopétales qui s'épanouissent, et dans lesquelles la loupe vous feroit aisément distinguer le pistil et même les anthères dont il est entouré : ordinairement les fleurons jaunes, qu'on voit au centre, sont encore arrondis et non percés; ce sont des fleurs comme les autres, mais qui ne sont pas encore épanouies; car elles ne s'épanouissent que successivement en avançant des bords vers le centre. En voilà assez pour vous montrer à l'œil la possibilité que tous ces brins, tant blancs que jaunes, soient réellement autant de fleurs parfaites; et c'est un fait très-constant : vous voyez néanmoins que toutes ces petites fleurs sont pressées et renfermées dans un calice qui leur est commun, et qui est celui de la marguerite. En considérant toute la marguerite comme une seule fleur, ce sera donc lui donner un nom très-convenable que de l'appeler *une fleur composée;* or il y a un grand nombre d'espèces et de genres de fleurs formées comme la marguerite d'un assemblage d'autres fleurs plus petites, contenues dans un calice commun. Voilà ce qui constitue la sixième famille dont j'avois à vous parler; savoir, celle des *fleurs composées.*

Commençons par ôter ici l'équivoque du mot de fleur, en restreignant ce nom dans la présente famille à la fleur composée, et donnant celui de *fleurons* aux petites fleurs qui la composent; mais n'oublions pas que, dans la précision du mot, ces fleurons eux-mêmes sont autant de véritables fleurs.

Vous avez vu dans la marguerite deux sortes de fleurons; savoir, ceux de couleur jaune qui remplissent le milieu de la fleur, et les petites languettes blanches qui les entourent : les premiers sont, dans leur petitesse, assez semblables de figure aux fleurs du muguet ou de la jacinthe, et les seconds ont quelque rapport aux fleurs du chèvrefeuille. Nous laisserons aux premiers le nom de *fleurons*, et, pour distinguer les

autres, nous les appellerons *demi-fleurons;* car, en effet, ils ont assez l'air de fleurs monopétales qu'on auroit rognées par un côté en n'y laissant qu'une languette qui feroit à peine la moitié de la corolle.

Ces deux sortes de fleurons se combinent dans les fleurs composées de manière à diviser toute la famille en trois sections bien distinctes.

La première section est formée de celles qui ne sont composées que de languettes ou demi-fleurons, tant au milieu qu'à la circonférence; on les appelle *fleurs demi-fleuronnées;* et la fleur entière dans cette section est toujours d'une seule couleur, le plus souvent jaune. Telle est la fleur appelée dent-de-lion ou pissenlit; telles sont les fleurs de laitues, de chicorée (celle-ci est bleue), de scorsonère, de salsifis, etc.

La seconde section comprend les *fleurs fleuronnées*, c'est-à-dire qui ne sont composées que de fleurons, tous pour l'ordinaire aussi d'une seule couleur : telles sont les fleurs d'immortelle, de bardane, d'absinthe, d'armoise, de chardon, d'artichaut, qui est un chardon lui-même, dont on mange le calice et le réceptacle encore en bouton, avant que la fleur soit éclose, et même formée. Cette bourre, qu'on ôte du milieu de l'artichaut, n'est autre chose que l'assemblage des fleurons qui commencent à se former, et qui sont séparés les uns des autres par de longs poils implantés sur le réceptacle.

La troisième section est celle des fleurs qui rassemblent les deux sortes de fleurons. Cela se fait toujours de manière que les fleurons entiers occupent le centre de la fleur, et les demi-fleurons forment le contour ou la circonférence, comme vous avez vu dans la pâquerette. Les fleurs de cette section s'appellent *radiées*, les botanistes ayant donné le nom de *rayon* au contour d'une fleur composée, quand il est formé de languettes ou demi-fleurons. A l'égard de l'aire ou du centre de la fleur occupé par les fleurons, on l'appelle le *disque*, et on donne aussi quelquefois ce même nom de disque à la surface du réceptacle où sont plantés tous les fleurons et demi-fleurons. Dans les fleurs radiées, le disque est souvent d'une couleur et le rayon d'une autre : cependant il y a aussi des genres et des espèces où tous les deux sont de la même couleur.

Tâchons à présent de bien déterminer dans votre esprit l'idée d'une *fleur composée*. Le trèfle ordinaire fleurit en cette saison; sa fleur est pourpre : s'il vous en tomboit une sous la main, vous pourriez, en voyant tant de petites fleurs rassemblées, être tentée de prendre le tout pour une fleur composée. Vous vous tromperiez; en quoi? en ce que, pour constituer une fleur composée, il ne suffit pas d'une agrégation de plusieurs petites fleurs, mais qu'il faut de plus qu'une ou deux des parties de la fructification leur soient communes, de manière que toutes aient part à la même, et qu'aucune n'ait la sienne séparément. Ces deux parties communes sont le calice et le réceptacle. Il est vrai que la fleur de trèfle, ou plutôt le groupe de fleurs qui n'en semble qu'une, paroît d'abord portée sur une espèce de calice; mais écartez un peu ce prétendu calice, et vous verrez qu'il ne tient point à la fleur, mais qu'il est attaché au-dessous d'elle au pédicule qui la porte. Ainsi ce calice apparent n'en est point un; il appartient au feuillage et non pas à la fleur; et cette prétendue fleur n'est en effet qu'un assemblage de fleurs

légumineuses fort petites, dont chacune a son calice particulier, et qui n'ont absolument rien de commun entre elles que leur attache au même pédicule. L'usage est pourtant de prendre tout cela pour une seule fleur; mais c'est une fausse idée, ou, si l'on veut absolument regarder comme une fleur un bouquet de cette espèce, il ne faut pas du moins l'appeler une *fleur composée*, mais une *fleur agrégée* ou une tête (*flos aggregatus*, *flos capitatus*, *capitulum*). Et ces dénominations sont en effet quelquefois employées en ce sens par les botanistes.

Voilà, chère cousine, la notion la plus simple et la plus naturelle que je puisse vous donner de la famille, ou plutôt de la nombreuse classe des composées, et des trois sections ou familles dans lesquelles elles se subdivisent. Il faut maintenant vous parler de la structure des fructifications particulières à cette classe, et cela nous mènera peut-être à en déterminer le caractère avec plus de précision.

La partie la plus essentielle d'une fleur composée est le réceptacle sur lequel sont plantés, d'abord les fleurons et demi-fleurons, et ensuite les graines qui leur succèdent. Ce réceptacle, qui forme un disque d'une certaine étendue, fait le centre du calice, comme vous pouvez voir dans le pissenlit, que nous prendrons ici pour exemple. Le calice, dans toute cette famille, est ordinairement découpé jusqu'à la base en plusieurs pièces, afin qu'il puisse se fermer, se rouvrir, et se renverser, comme il arrive dans le progrès de la fructification, sans y causer de déchirure. Le calice du pissenlit est formé de deux rangs de folioles insérés l'un dans l'autre, et les folioles du rang extérieur qui soutient l'autre se recourbent et replient en bas vers le pédicule, tandis que les folioles du rang intérieur restent droites pour entourer et contenir les demi-fleurons qui composent la fleur.

Une forme encore des plus communes aux calices de cette classe est d'être *imbriqués*, c'est-à-dire formés de plusieurs rangs de folioles en recouvrement, les unes sur les joints des autres, comme les tuiles d'un toit. L'artichaut, le bluet, la jacée, la scorsonère, vous offrent des exemples de calices imbriqués.

Les fleurons et demi-fleurons enfermés dans le calice sont plantés fort dru sur son disque ou réceptacle en quinconce, ou comme les cases d'un damier. Quelquefois ils s'entre-touchent à nu sans rien d'intermédiaire, quelquefois ils sont séparés par des cloisons de poils ou de petites écailles qui restent attachées au réceptacle quand les graines sont tombées. Vous voilà sur la voie d'observer les différences de calices et de réceptacles; parlons à présent de la structure des fleurons et demi-fleurons, en commençant par les premiers.

Un fleuron est une fleur monopétale, régulière, pour l'ordinaire, dont la corolle se fend dans le haut en quatre ou cinq parties. Dans cette corolle sont attachés, à son tube, les filets des étamines au nombre de cinq. Ces cinq filets se réunissent par le haut en un petit tube rond qui entoure le pistil, et ce tube n'est autre chose que les cinq anthères ou étamines réunies circulairement en un seul corps. Cette réunion des étamines forme, aux yeux des botanistes, le caractère essentiel des fleurs composées, et n'appartient qu'à leurs fleurons exclusivement a

toutes sortes de fleurs. Ainsi vous aurez beau trouver plusieurs fleurs portées sur un même disque, comme dans les scabieuses et le chardon à foulon, si les anthères ne se réunissent pas en un tube autour du pistil, et si la corolle ne porte pas sur une seule graine nue, ces fleurs ne sont pas des fleurons et ne forment pas une fleur composée. Au contraire, quand vous trouveriez dans une fleur unique les anthères ainsi réunies en un seul corps, et la corolle superposée sur une seule graine, cette fleur, quoique seule, seroit un vrai fleuron, et appartiendroit à la famille des composées, dont il vaut mieux tirer ainsi le caractère d'une structure précise que d'une apparence trompeuse.

Le pistil porte un style plus long d'ordinaire que le fleuron, au-dessus duquel on le voit s'élever à travers le tube formé par les anthères. Il se termine le plus souvent, dans le haut, par un stigmate fourchu dont on voit aisément les deux petites cornes. Par son pied, le pistil ne porte pas immédiatement sur le réceptacle, non plus que le fleuron; mais l'un et l'autre y tiennent par le germe qui leur sert de base, lequel croît et s'allonge à mesure que le fleuron se dessèche, et devient enfin une graine longuette qui reste attachée au réceptacle, jusqu'à ce qu'elle soit mûre. Alors elle tombe si elle est nue, ou bien le vent l'emporte au loin si elle est couronnée d'une aigrette de plumes, et le réceptacle reste à découvert tout nu dans des genres, ou garni d'écailles ou de poils dans d'autres.

La structure des demi-fleurons est semblable à celle des fleurons; les étamines, le pistil et la graine y sont arrangés à peu près de même: seulement, dans les fleurs radiées, il y a plusieurs genres où les demi-fleurons du contour sont sujets à avorter, soit parce qu'ils manquent d'étamines, soit parce que celles qu'ils ont sont stériles, et n'ont pas la force de féconder le germe; alors la fleur ne graine que par les fleurons du milieu.

Dans toute la classe des composées, la graine est toujours *sessile*, c'est-à-dire qu'elle porte immédiatement sur le réceptacle sans aucun pédicule intermédiaire. Mais il y a des graines dont le sommet est couronné par une aigrette quelquefois sessile, et quelquefois attachée à la graine par un pédicule. Vous comprenez que l'usage de cette aigrette est d'éparpiller au loin les semences, en donnant plus de prise à l'air pour les emporter et semer à distance.

A ces descriptions informes et tronquées, je dois ajouter que les calices ont, pour l'ordinaire, la propriété de s'ouvrir quand la fleur s'épanouit, de se refermer quand les fleurons se sèment et tombent, afin de contenir la jeune graine et l'empêcher de se répandre avant sa maturité; enfin de se rouvrir et de se renverser tout à fait pour offrir dans leur centre une aire plus large aux graines qui grossissent en mûrissant. Vous avez dû souvent voir le pissenlit dans cet état, quand les enfans le cueillent pour souffler dans ses aigrettes, qui forment un globe autour du calice renversé.

Pour bien connoître cette classe, il faut en suivre les fleurs dès avant leur épanouissement jusqu'à la pleine maturité du fruit, et c'est dans cette succession qu'on voit des métamorphoses et un enchaînement de

merveilles qui tiennent tout esprit sain qui les observe dans une continuelle admiration. Une fleur commode pour ces observations est celle des soleils, qu'on rencontre fréquemment dans les vignes et dans les jardins. Le soleil, comme vous voyez, est une radiée. La reine-marguerite, qui, dans l'automne, fait l'ornement des parterres, en est une aussi. Les chardons[1] sont des fleuronnées : j'ai déjà dit que la scorsonère et le pissenlit sont des demi-fleuronnées. Toutes ces fleurs sont assez grosses pour pouvoir être disséquées et étudiées à l'œil nu sans le fatiguer beaucoup.

Je ne vous en dirai pas davantage aujourd'hui sur la famille ou classe des composées. Je tremble déjà d'avoir trop abusé de votre patience par des détails que j'aurois rendus plus clairs si j'avois su les rendre plus courts; mais il m'est impossible de sauver la difficulté qui naît de la petitesse des objets. Bonjour, chère cousine.

Lettre VII. — *Sur les arbres fruitiers.*

J'attendois de vos nouvelles, chère cousine, sans impatience, parce que M. T., que j'avois vu depuis la réception de votre précédente lettre, m'avoit dit avoir laissé votre maman et toute votre famille en bonne santé. Je me réjouis d'en avoir la confirmation par vous-même, ainsi que des bonnes et fraîches nouvelles que vous me donnez de ma tante Gonceru. Son souvenir et sa bénédiction ont épanoui de joie un cœur à qui, depuis longtemps, on ne fait plus guère éprouver de ces sortes de mouvemens. C'est par elle que je tiens encore à quelque chose de bien précieux sur la terre; et tant que je la conserverai, je continuerai, quoi qu'on fasse, à aimer la vie. Voici le temps de profiter de vos bontés ordinaires pour elle et pour moi; il me semble que ma petite offrande prend un prix réel en passant par vos mains. Si votre cher époux vient bientôt à Paris, comme vous me le faites espérer, je le prierai de vouloir bien se charger de mon tribut annuel[2]; mais s'il tarde un peu, je vous prie de me marquer à qui je dois le remettre, afin qu'il n'y ait point de retard, et que vous n'en fassiez pas l'avance comme l'année dernière, ce que je sais que vous faites avec plaisir, mais à quoi je ne dois pas consentir sans nécessité.

Voici, chère cousine, les noms des plantes que vous m'avez envoyées en dernier lieu. J'ai ajouté un point d'interrogation à ceux dont je suis en doute, parce que vous n'avez pas eu soin d'y mettre des feuilles avec la fleur, et que le feuillage est souvent nécessaire pour déterminer l'espèce à un aussi mince botaniste que moi. En arrivant à Fourrière, vous trouverez la plupart des arbres fruitiers en fleurs, et je me souviens que vous aviez désiré quelques directions sur cet article. Je ne puis en ce moment vous tracer là-dessus que quelques mots très à la hâte, étant très-pressé, et afin que vous ne perdiez pas encore une saison pour cet examen.

1. Il faut prendre garde de n'y pas mêler le chardon à foulon ou des bonnetiers, qui n'est pas un vrai chardon.
2. La rente de 100 livres qu'il faisoit à sa tante Gonceru. (Éd.)

Il ne faut pas, chère amie, donner à la botanique une importance qu'elle n'a pas; c'est une étude de pure curiosité, et qui n'a d'autre utilité réelle que celle que peut tirer un être pensant et sensible de l'observation de la nature et des merveilles de l'univers. L'homme a dénaturé beaucoup de choses pour les mieux convertir à son usage : en cela, il n'est point à blâmer; mais il n'en est pas moins vrai qu'il les a souvent défigurées, et que, quand dans les œuvres de ses mains il croit étudier vraiment la nature, il se trompe. Cette erreur a lieu surtout dans la société civile; elle a lieu de même dans les jardins. Ces fleurs doubles, qu'on admire dans les parterres, sont des monstres dépourvus de la faculté de produire leur semblable, dont la nature a doué tous les êtres organisés. Les arbres fruitiers sont à peu près dans le même cas par la greffe : vous aurez beau planter des pepins de poires et de pommes des meilleures espèces, il n'en naîtra jamais que des sauvageons. Ainsi, pour connoître la poire et la pomme de la nature, il faut les chercher, non dans les potagers, mais dans les forêts. La chair n'en est pas si grosse et si succulente, mais les semences en mûrissent mieux, en multiplient davantage, et les arbres en sont infiniment plus grands et plus vigoureux. Mais j'entame ici un article qui me mèneroit trop loin : revenons à nos potagers.

Nos arbres fruitiers, quoique greffés, gardent dans leur fructification tous les caractères botaniques qui les distinguent; et c'est par l'étude attentive de ces caractères, aussi bien que par les transformations de la greffe, qu'on s'assure qu'il n'y a, par exemple, qu'une seule espèce de poire sous mille noms divers, par lesquels la forme et la saveur de leurs fruits les a fait distinguer en autant de prétendues espèces qui ne sont, au fond, que des variétés. Bien plus, la poire et la pomme ne sont que deux espèces du même genre, et leur unique différence bien caractéristique est que le pédicule de la pomme entre dans un enfoncement du fruit, et celui de la poire tient à un prolongement du fruit un peu allongé. De même toutes les sortes de cerises, guignes, griottes, bigarreaux, ne sont que des variétés d'une même espèce : toutes les prunes ne sont qu'une espèce de prunes; le genre de la prune contient trois espèces principales, savoir : la prune proprement dite, la cerise et l'abricot, qui n'est aussi qu'une espèce de prune. Ainsi, quand le savant Linnæus, divisant le genre dans ses espèces, a dénommé la *prune* prune, la prune cerise et la prune abricot, les ignorans se sont moqués de lui; mais les observateurs ont admiré la justesse de ses réductions, etc. Il faut courir, je me hâte.

Les arbres fruitiers entrent presque tous dans une famille nombreuse, dont le caractère est facile à saisir, en ce que les étamines, en grand nombre, au lieu d'être attachées au réceptacle, sont attachées au calice par les intervalles que laissent les pétales entre eux; toutes leurs fleurs sont polypétales et à cinq communément. Voici les principaux caractères génériques.

Le genre de la poire, qui comprend aussi la pomme et le coin. Calice monophylle à cinq pointes. Corolle à cinq pétales attachés au calice, une vingtaine d'étamines toutes attachées au calice. Germe ou ovaire

infère, c'est-à-dire au-dessous de la corolle, cinq styles. Fruits charnus à cinq logettes, contenant des graines, etc.

Le genre de la prune, qui comprend l'abricot, la cerise et le laurier-cerise. Calice, corolles et anthères à peu près comme la poire; mais le germe est supère, c'est-à-dire dans la corolle, et il n'y a qu'un style. Fruit plus aqueux que charnu, contenant un noyau, etc.

Le genre de l'amande, qui comprend aussi la pêche. Presque comme la prune, si ce n'est que le germe est velu, et que le fruit, mou dans la pêche, sec dans l'amande, contient un noyau dur, raboteux, parsemé de cavités, etc.

Tout ceci n'est que bien grossièrement ébauché, mais c'en est assez pour vous amuser cette année. Bonjour, chère cousine.

Lettre VIII. — *Sur les herbiers*[1].

Du 11 avril 1773

Grâce au ciel, chère cousine, vous voilà rétablie. Mais ce n'est pas sans que votre silence et celui de M. G., que j'avois instamment prié de m'écrire un mot à son arrivée, ne m'ait causé bien des alarmes. Dans des inquiétudes de cette espèce, rien n'est plus cruel que le silence, parce qu'il fait tout porter au pis; mais tout cela est déjà oublié, et je ne sens plus que le plaisir de votre rétablissement. Le retour de la belle saison, la vie moins sédentaire de Fourrière, et le plaisir de remplir avec succès la plus douce ainsi que la plus respectable des fonctions, achèveront bientôt de l'affermir; et vous en sentirez moins tristement l'absence passagère de votre mari, au milieu des chers gages de son attachement, et des soins continuels qu'ils vous demandent.

La terre commence à verdir, les arbres à bourgeonner, les fleurs à s'épanouir : il y en a déjà de passées; un moment de retard pour la botanique nous reculeroit d'une année entière : ainsi j'y passe sans autre préambule.

Je crains que nous ne l'ayons traitée jusqu'ici d'une manière trop abstraite, en n'appliquant point nos idées sur des objets déterminés; c'est le défaut dans lequel je suis tombé, principalement à l'égard des ombellifères. Si j'avois commencé par vous en mettre une sous les yeux, je vous aurois épargné une application très-fatigante sur un objet imaginaire, et à moi des descriptions difficiles, auxquelles un simple coup d'œil auroit suppléé. Malheureusement, à la distance où la loi de la nécessité me tient de vous, je ne suis pas à portée de vous montrer du doigt les objets; mais si, chacun de notre côté, nous en pouvons avoir sous les yeux de semblables, nous nous entendrons très-bien l'un l'autre en parlant de ce que nous voyons. Toute la difficulté est qu'il faut que l'indication vienne de vous; car vous envoyer d'ici des plantes sèches seroit ne rien faire. Pour bien reconnoître une plante, il faut commencer par la voir sur pied. Les herbiers servent de mémoratif pour celles qu'on a déjà connues, mais ils font mal connoître celles qu'on n'a

1. Nous plaçons cette lettre après les deux précédentes, malgré sa date, pour la rapprocher de la lettre IX, dont le sujet est le même. (Ed.)

pas vues auparavant. C'est donc à vous de m'envoyer des plantes que vous voudrez connoître et que vous aurez cueillies sur pied; et c'est à moi de vous les nommer, de les classer, de les décrire, jusqu'à ce que, par des idées comparatives, devenues familières à vos yeux et à votre esprit, vous parveniez à classer, ranger et nommer vous-même celles que vous verrez pour la première fois; science qui seule distingue le vrai botaniste de l'herboriste ou nomenclateur. Il s'agit donc ici d'apprendre à préparer, dessécher et conserver les plantes, ou échantillons de plantes, de manière à les rendre faciles à reconnoître et à déterminer. C'est, en un mot, un herbier que je vous propose de commencer. Voici une grande occupation qui, de loin, se prépare pour notre petite amatrice; car, quant à présent, et pour quelque temps encore, il faudra que l'adresse de vos doigts supplée à la foiblesse des siens.

Il y a d'abord une provision à faire; savoir, cinq ou six mains de papier gris, et à peu près autant de papier blanc, de même grandeur, assez fort et bien collé, sans quoi les plantes se pourriroient dans le papier gris, ou du moins les fleurs y perdroient leur couleur; ce qui est une des parties qui les rendent reconnoissables, et par lesquelles un herbier est agréable à voir. Il seroit encore à désirer que vous eussiez une presse de la grandeur de votre papier, ou du moins deux bouts de planches bien unies, de manière qu'en plaçant vos feuilles entre deux, vous les y puissiez tenir pressées par les pierres ou autres corps pesans dont vous chargerez la planche supérieure. Ces préparatifs faits, voici ce qu'il faut observer pour préparer vos plantes de manière à les conserver et les reconnoître.

Le moment à choisir pour cela est celui où la plante est en pleine fleur, et où même quelques fleurs commencent à tomber pour faire place au fruit qui commence à paroître. C'est dans ce point où toutes les parties de la fructification sont sensibles, qu'il faut tâcher de prendre la plante pour la dessécher dans cet état.

Les petites plantes se prennent tout entières avec leurs racines, qu'on a soin de bien nettoyer avec une brosse, afin qu'il n'y reste point de terre. Si la terre est mouillée, on la laisse sécher pour la brosser, ou bien on lave la racine; mais il faut avoir alors la plus grande attention de la bien essuyer et dessécher avant de la mettre entre les papiers, sans quoi elle s'y pourriroit infailliblement, et communiqueroit sa pourriture aux autres plantes voisines. Il ne faut cependant s'obstiner à conserver les racines qu'autant qu'elles ont quelques singularités remarquables; car, dans le plus grand nombre, les racines ramifiées et fibreuses ont des formes si semblables, que ce n'est pas la peine de les conserver. La nature, qui a tant fait pour l'élégance et l'ornement dans la figure et la couleur des plantes en ce qui frappe les yeux, a destiné les racines uniquement aux fonctions utiles, puisque étant cachées dans la terre, leur donner une structure agréable eût été cacher la lumière sous le boisseau.

Les arbres et toutes les grandes plantes ne se prennent que par échantillon; mais il faut que cet échantillon soit si bien choisi, qu'il contienne toutes les parties constitutives du genre et de l'espèce, afin qu'il

puisse suffire pour reconnoître et déterminer la plante qui l'a fourni. Il ne suffit pas que toutes les parties de la fructification y soient sensibles, ce qui ne serviroit qu'à distinguer le genre; il faut qu'on y voie bien le caractère de la foliation et de la ramification, c'est-à-dire la naissance et la forme des feuilles et des branches, et même, autant qu'il se peut, quelque portion de la tige; car, comme vous verrez dans la suite, tout cela sert à distinguer les espèces différentes des mêmes genres, qui sont parfaitement semblables par la fleur et le fruit. Si les branches sont trop épaisses, on les amincit avec un couteau ou canif, en diminuant adroitement par-dessous de leur épaisseur, autant que cela se peut, sans couper et mutiler les feuilles. Il y a des botanistes qui ont la patience de fendre l'écorce de la branche et d'en tirer adroitement le bois, de façon que l'écorce rejointe paroît vous montrer encore la branche entière, quoique le bois n'y soit plus : au moyen de quoi l'on n'a point entre les papiers des épaisseurs et bosses trop considérables, qui gâtent, défigurent l'herbier, et font prendre une mauvaise forme aux plantes. Dans les plantes où les fleurs et les feuilles ne viennent pas en même temps, ou naissent trop loin les unes des autres, on prend une petite branche à fleurs et une petite branche à feuilles; et, les plaçant ensemble dans le même papier, on offre ainsi à l'œil les diverses parties de la même plante, suffisantes pour la faire reconnoître. Quant aux plantes où l'on ne trouve que des feuilles, et dont la fleur n'est pas encore venue ou est déjà passée, il les faut laisser, et attendre, pour les reconnoître, qu'elles montrent leur visage. Une plante n'est pas plus sûrement reconnoissable à son feuillage qu'un homme à son habit.

Tel est le choix qu'il faut mettre dans ce qu'on cueille : il en faut mettre aussi dans le moment qu'on prend pour cela. Les plantes cueillies le matin à la rosée, ou le soir à l'humidité, ou le jour durant la pluie, ne se conservent point. Il faut absolument choisir un temps sec, et même, dans ce temps-là, le moment le plus sec et le plus chaud de la journée, qui est en été entre onze heures du matin et cinq ou six heures du soir. Encore alors, si l'on y trouve la moindre humidité, faut-il les laisser, car infailliblement elles ne se conserveront pas.

Quand vous avez cueilli vos échantillons, vous les apportez au logis, toujours bien au sec, pour les placer et arranger dans vos papiers. Pour cela vous faites votre premier lit de deux feuilles au moins de papier gris, sur lesquelles vous placez une feuille de papier blanc, et sur cette feuille vous arrangez votre plante, prenant grand soin que toutes ses parties, surtout les feuilles et les fleurs, soient bien ouvertes et bien étendues dans leur situation naturelle. La plante un peu flétrie, mais sans l'être trop, se prête mieux pour l'ordinaire à l'arrangement qu'on lui donne sur le papier avec le pouce et les doigts. Mais il y en a de rebelles qui se grippent d'un côté, pendant qu'on les arrange de l'autre. Pour prévenir cet inconvénient, j'ai des plombs, des gros sous, des liards, avec lesquels j'assujettis les parties que je viens d'arranger, tandis que j'arrange les autres, de façon que, quand j'ai fini, ma plante se trouve presque toute couverte de ces pièces qui la tiennent en état.

Après cela on pose une seconde feuille blanche sur la première, et o la presse avec la main, afin de tenir la plante assujettie dans la situa tion qu'on lui a donnée, avançant ainsi la main gauche qui presse mesure qu'on retire avec la droite les plombs et les gros sous qui son entre les papiers : on met ensuite deux autres feuilles de papier gri sur la seconde feuille blanche, sans cesser un seul moment de tenir l plante assujettie, de peur qu'elle ne perde la situation qu'on lui donnée. Sur ce papier gris on met une autre feuille blanche; sur cett feuille une plante qu'on arrange et recouvre comme ci-devant, jusqu'à ce qu'on ait placé toute la moisson qu'on a apportée, et qui ne doit pa être nombreuse pour chaque fois, tant pour éviter la longueur du travail, que de peur que, durant la dessiccation des plantes, le papier ne contracte quelque humidité par leur grand nombre, ce qui gâteroi infailliblement vos plantes, si vous ne vous hâtiez de les changer de papier avec les mêmes attentions; et c'est même ce qu'il faut faire de temps en temps jusqu'à ce qu'elles aient bien pris leur pli, et qu'elles soient toutes assez sèches.

Votre pile de plantes et de papiers ainsi arrangée doit être mise en presse, sans quoi les plantes se gripperoient : il y en a qui veulent être plus pressées, d'autres moins; l'expérience vous apprendra cela, ainsi qu'à les changer de papier à propos, et aussi souvent qu'il faut, sans vous donner un travail inutile. Enfin, quand vos plantes seront bien sèches, vous les mettrez bien proprement chacune dans une feuille de papier, les unes sur les autres, sans avoir besoin de papiers intermédiaires, et vous aurez ainsi un herbier commencé, qui s'augmentera sans cesse avec vos connoissances, et contiendra enfin l'histoire de toute la végétation du pays : au reste, il faut toujours tenir un herbier bien serré et un peu en presse, sans quoi les plantes, quelque sèches qu'elles fussent, attireroient l'humidité de l'air et se gripperoient encore.

Voici maintenant l'usage de tout ce travail pour parvenir à la connoissance particulière des plantes et à nous bien entendre lorsque nous en parlerons.

Il faut cueillir deux échantillons de chaque plante : l'un, plus grand, pour le garder; l'autre, plus petit, pour me l'envoyer. Vous les numéroterez avec soin, de façon que le grand et le petit échantillon de chaque espèce aient toujours le même numéro. Quand vous aurez une douzaine ou deux d'espèces ainsi desséchées, vous me les enverrez dans un petit cahier par quelque occasion. Je vous enverrai le nom et la description des mêmes plantes; par le moyen des numéros, vous les reconnoîtrez dans votre herbier, et de là sur la terre, où je suppose que vous aurez commencé de les bien examiner. Voilà un moyen sûr de faire des progrès aussi sûrs et aussi rapides qu'il est possible loin de votre guide.

N. B. J'ai oublié de vous dire que les mêmes papiers peuvent servir plusieurs fois, pourvu qu'on ait soin de les bien aérer et dessécher auparavant. Je dois ajouter aussi que l'herbier doit être tenu dans le lieu le plus sec de la maison, et plutôt au premier qu'au rez-de-chaussée[1].

1. Dans le *Dictionnaire élémentaire de Botanique* de Bulliard, revu par Ri-

LETTRE IX. — *Sur le format des herbiers et sur la synonymie.*

A M. DE MALESHERBES.

Si j'ai tardé si longtemps, monsieur, à répondre en détail à la lettre que vous avez eu la bonté de m'écrire le 3 janvier, ç'a été d'abord dans l'idée du voyage dont vous m'aviez prévenu, et auquel je n'ai appris que dans la suite que vous aviez renoncé, et ensuite par mon travail journalier, qui m'est venu tout d'un coup en si grande abondance, que, pour ne rebuter personne, j'ai été obligé de m'y livrer tout entier;

chard (in-8°, *Paris*, 1802), au mot HERBIER, se trouve une assez longue citation que l'auteur de cet article annonce être extraite d'un manuscrit de Rousseau. Cette citation ne peut mieux trouver sa place qu'ici, et nous la ferons précéder de ce que dit Bulliard ou Richard à cette occasion.

« On sait que J. J. Rousseau aimoit passionnément la botanique, et qu'il travailloit même à faire dans cette science quelques réformes avantageuses. Il s'est longtemps occupé de l'art de la dessiccation des plantes; il nous a laissé plusieurs herbiers de différens formats. Parmi les livres rares et précieux qui composent la bibliothèque du savant Malesherbes, on trouve deux petits herbiers de Jean-Jacques, faits avec tout le soin et tout l'art possibles: l'un est de format in-8°, et ne renferme que des *cryptogames;* et l'autre, du format in-4°, est composé de plantes à fleurs distinctes.

« M. Tourmevel, ayant appris que j'étois sur le point de faire imprimer cet ouvrage, a bien voulu concourir de la manière la plus obligeante à en augmenter l'utilité, en me communiquant un manuscrit du philosophe génevois, sur la nécessité d'un herbier, et sur les moyens les plus simples et les plus avantageux en même temps de travailler à s'en faire un.

« Jean-Jacques, après avoir montré la nécessité d'un herbier, après s'être élevé contre ces prétendus botanistes qui ont des herbiers de huit à dix mille plantes étrangères, et qui ne connoissent pas celles qu'ils foulent continuellement aux pieds, dit :

« On peut se faire un très-bon herbier sans savoir un mot de botanique; « tous ceux qui se disposent à étudier la botanique devroient commencer par « là. Quand ils auroient desséché un assez bon nombre de plantes, et qu'il ne « ne s'agirait plus que d'y ajouter les noms, il y a des gens qui leur ren- « droient ce service pour de l'argent, ou pour quelque chose d'équivalent; « d'ailleurs n'avons-nous pas dans presque toutes les villes un peu considé- « rables des jardins botaniques où les plantes sont disposées dans un ordre « méthodique, marquées d'un étiquet sur lequel leur nom est inscrit? Pour « peu que l'on ait une idée de la méthode adoptée, et les premières notions « de l'A, B, C de la botanique, c'est-à-dire les premiers élémens de cette « science, on y trouve les plantes que l'on cherche; on les compare; on en « prend les noms, et c'en est assez : l'usage fait le reste et nous rend bota- « nistes. Mais ne comptez guère sur les meilleurs livres de botanique, pour « nommer, d'après eux, des plantes que vous ne connoitriez pas : si ces « livres ne sont pas accompagnés de bonnes figures, ils vous fatigueront sans « succès; à chaque pas ils vous offriront de nouvelles difficultés, et ne vous « apprendront rien.... Ne vous attendez point à conserver une plante dans « tout son éclat; celles qui se dessèchent le mieux perdent encore beaucoup « de leur fraicheur.... De tous les moyens employés à la dessiccation des « plantes, le plus simple, celui de la pression, est le préférable pour un her- « bier. Les couleurs peuvent être conservées aussi bien que par la dessicca- « tion au sable, et les plantes desséchées y sont moins volumineuses et

ce qui a fait à la botanique une diversion de plusieurs mois. Mais enfi voilà la saison revenue, et je me prépare à recommencer mes course champêtres, devenues, par une longue habitude, nécessaires à mo humeur et à ma santé.

En parcourant ce qui me restoit en plantes sèches, je n'ai guèr trouvé hors de mon herbier, auquel je ne veux pas toucher, que que ques doubles de ce que vous avez déjà reçu; et cela ne valant pas l peine d'être rassemblé pour un premier envoi, je trouverois convenabl de me faire, durant cet été, de bonnes fournitures, de les préparer

« moins fragiles... Ayez une bonne provision de quatre sortes de papiers « 1° du papier gris, épais et peu collé; 2° du papier gris, épais et collé; 3° d « gros papier blanc sur lequel on puisse écrire; et 4° du papier blanc su « lequel vous fixerez vos plantes, lorsque la dessiccation sera complète... « Lorsque vous voudrez dessécher une plante, il faut la cueillir par un beau « temps; et lorsque ses fleurs seront épanouies, laissez-la quelques heures se « faner à l'air libre.... Dès que ses parties seront amollies, étendez-la avec « soin sur une feuille de papier gris de la première espèce dont j'ai parlé, « mettez dessous cette feuille une feuille de carton, et dessus, douze à quinze « doubles de papier de la première espèce; mettez le tout entre deux ais de « bois, ou deux planches bien unies, que vous chargerez d'abord médiocre- « ment, et dont vous augmenterez peu à peu la pression, à mesure que la « dessiccation s'opérera. Il est plus avantageux de se servir de ces petites « presses de brocheuses, parce que l'on serre si peu et autant qu'on le veut: « au bout d'une heure ou deux, serrez-la davantage, et laissez-la ainsi vingt- « quatre heures au plus; retirez-la ensuite; changez-la de papier, et mettez « dessous une autre feuille de carton bien sèche, ainsi que les feuilles de pa- « pier que vous allez mettre dessus; remettez le tout en presse; serrez plus que « la première fois; laissez ainsi deux jours votre plante sans y toucher; chan- « gez-la encore une troisième fois de papier; mais prenez du papier gris collé; « serrez encore davantage la presse, et ne mettez dessus que trois ou quatre « doubles de papiers, ou seulement une feuille de carton dessus et une des- « sous; laissez-la ainsi en presse deux ou trois fois vingt-quatre heures; si, « lorsque vous retirerez votre plante, elle ne vous paroît pas assez privée de « son humidité, vous la changerez encore plusieurs fois de papiers. (Il y a « des plantes qu'il suffit de changer deux fois de papiers, et d'autres qu'il faut « changer jusqu'à six fois: celles qui sont de nature aqueuse exigent qu'on « en accélère la dessiccation.) Mais si, au contraire, les parties qui la com- « posent ont déjà perdu de leur flexibilité, il faut la mettre dans une feuille « de gros papier blanc, où on la laissera en presse jusqu'à ce que la dessic- « cation soit parfaitement achevée; ce sera alors qu'il faudra songer à assurer « pour longtemps la conservation de votre plante; elle pourra être employée « à la formation de votre herbier; il ne s'agit plus que de la fixer, de la nom- « mer et de la mettre en place.... Pour garantir votre herbier des ravages « qu'y feroient les insectes, il faut tremper le papier sur lequel vous voulez « fixer vos plantes dans une forte dissolution d'alun, le faire bien sécher, et y « attacher vos plantes avec de petites bandelettes de papier, que vous collerez « avec de la colle à bouche; c'est avec cette colle que vous pourrez aussi as- « sujettir les organes de la fructification des plantes, lorsque vous aurez eu la « patience de les dessécher à part.... Il seroit bon d'avoir plusieurs échantillons « de la même plante, surtout si elle est sujette à varier.... Il faut renfermer « vos plantes dans des boîtes de tilleul que vous étiquèterez; il faut qu'elles « soient en un lieu sec, etc. »

ller et ranger durant l'hiver; après quoi je pourrois continuer de ème, d'année en année, jusqu'à ce que j'eusse épuisé tout ce que je urrois fournir. Si cet arrangement vous convient, monsieur, je m'y nformerai avec exactitude; et dès à présent je commencerai mes colctions. Je désirerois seulement savoir quelle forme vous préférez. Mon lée seroit de faire le fond de chaque herbier sur du papier à lettres tel ue celui-ci; c'est ainsi que j'en ai commencé un pour mon usage, et je ens chaque jour mieux que la commodité de ce format compense amlement l'avantage qu'ont de plus les grands herbiers. Le papier sur quel sont les plantes que je vous ai envoyées vaudroit encore mieux, nais je ne puis retrouver du même; et l'impôt sur les papiers a tellement dénaturé leur fabrication, que je n'en puis plus trouver pour oter qui ne perce pas. J'ai le projet aussi d'une forme de petits herbiers à mettre dans la poche pour les plantes en miniature, qui ne sont as les moins curieuses, et je n'y ferois entrer néanmoins que des lantes qui pourroient y tenir entières, racine et tout; entre autres, a plupart des mousses, les glaux, peplis, montia, sagina, passeierre, etc. Il me semble que ces herbiers mignons pourroient devenir harmans et précieux en même temps. Enfin il y a des plantes d'une ertaine grandeur qui ne peuvent conserver leur port dans un petit space, et des échantillons si parfaits, que ce seroit dommage de les nutiler. Je destine à ces belles plantes du papier grand et fort; et j'en i déjà quelques-unes qui font un fort bel effet dans cette forme.

Il y a longtemps que j'éprouve les difficultés de la nomenclature, et j'ai souvent été tenté d'abandonner tout à fait cette partie. Mais il faudroit en même temps renoncer aux livres et à profiter des observations d'autrui; et il me semble qu'un des plus grands charmes de la botanique est, après celui de voir par soi-même, celui de vérifier ce qu'ont vu les autres : donner, sur le témoignage de mes propres yeux, mon assentiment aux observations fines et justes d'un auteur me paroît une véritable jouissance; au lieu que, quand je ne trouve pas ce qu'il dit, je suis toujours en inquiétude si ce n'est point moi qui vois mal. D'ailleurs, ne pouvant voir par moi-même que si peu de chose, il faut bien sur le reste me fier à ce que d'autres ont vu; et leurs différentes nomenclatures me forcent pour cela de percer de mon mieux le chaos de la synonymie. Il a fallu, pour ne pas m'y perdre, tout rapporter à une nomenclature particulière; et j'ai choisi celle de Linnæus, tant par la préférence que j'ai donnée à son système, que parce que ses noms, composés seulement de deux mots, me délivrent des longues phrases des autres. Pour y rapporter sans peine celles de Tournefort, il me faut très-souvent recourir à l'auteur commun que tous deux citent assez constamment, savoir, Gaspard Bauhin. C'est dans son *Pinax* que je cherche leur concordance : car Linnæus me paroît faire une chose convenable et juste, quand Tournefort n'a fait que prendre la phrase de Bauhin, de citer l'auteur original, et non pas celui qui l'a transcrit, comme on fait très-injustement en France. De sorte que, quoique presque toute la nomenclature de Tournefort soit tirée mot à mot du *Pinax*, on croiroit, à lire les botanistes françois, qu'il n'a jamais existé ni

Bauhin ni *Pinax* au monde; et, pour comble, ils font encore un crim à Linnæus de n'avoir pas imité leur partialité. A l'égard des plant dont Tournefort n'a pas tiré les noms du *Pinax*, on en trouve aisème la concordance dans les auteurs françois linnæistes, tels que Sauvag Gouan, Gérard, Guettard, et d'Alibard, qui l'a presque toujours suiv

J'ai fait cet hiver une seule herborisation dans le bois de Boulogne, j'en ai rapporté quelques mousses. Mais il ne faut pas s'attendre qu'c puisse compléter tous les genres, même par une espèce unique. Il y e a de bien difficiles à mettre dans un herbier, et il y en a de si rares qu'ils n'ont jamais passé et vraisemblablement ne passeront jamais sou mes yeux. Je crois que, dans cette famille et celle des algues, il faut s tenir aux genres, dont on rencontre assez souvent des espèces, pou avoir le plaisir de s'y reconnoître, et négliger ceux dont la vue ne nou reprochera jamais notre ignorance, ou dont la figure extraordinair nous fera faire effort pour la vaincre. J'ai la vue fort courte, mes yeu deviennent mauvais, et je ne puis plus espérer de recueillir que ce qu se présentera fortuitement dans les lieux à peu près où je saurai qu'es ce que je cherche. A l'égard de la manière de chercher, j'ai suivi M. d Jussieu dans sa dernière herborisation, et je la trouvai si tumultueuse et si peu utile pour moi, que, quand il en auroit encore fait, j'aurois renoncé à l'y suivre. J'ai accompagné son neveu l'année dernière, mo vingtième, à Montmorency, et j'en ai rapporté quelques jolies plantes, entre autres la *lysimachia tenella*, que je crois vous avoir envoyée. Mais j'ai trouvé dans cette herborisation que les indications de Tournefort et de Vaillant sont très-fautives, ou que, depuis eux, bien des plantes ont changé de sol. J'ai cherché entre autres, et j'ai engagé tout le monde à chercher avec soin le *plantago monanthos* à la queue de l'étang de Montmorency, et dans tous les endroits où Tournefort et Vaillant l'indiquent, et nous n'en avons pu trouver un seul pied : en revanche, j'ai trouvé plusieurs plantes de remarque, et même tout près de Paris, dans des lieux où elles ne sont point indiquées. En général j'ai toujours été malheureux en cherchant d'après les autres. Je trouve encore mieux mon compte à chercher de mon chef.

J'oubliois, monsieur, de vous parler de vos livres. Je n'ai fait encore qu'y jeter les yeux; et comme ils ne sont pas de taille à porter dans la poche, et que je ne lis guère l'été dans la chambre, je tarderai peut-être jusqu'à la fin de l'hiver prochain à vous rendre ceux dont vous n'aurez pas affaire avant ce temps-là. J'ai commencé de lire l'*Anthologie de Pontevera*, et j'y trouve contre le système sexuel des objections qui me paroissent bien fortes, et dont je ne sais pas comment Linnæus s'est tiré. Je suis souvent tenté d'écrire dans cet auteur et dans les autres les noms de Linnæus à côté des leurs pour me reconnoître. J'ai déjà même cédé à cette tentation pour quelques-unes, n'imaginant à cela rien que d'avantageux pour l'exemplaire. Je sens pourtant que c'est une liberté que je n'aurois pas dû prendre sans votre agrément, et je l'attendrai pour continuer.

Je vous dois des remercîments, monsieur, pour l'emplacement que vous avez la bonté de m'offrir pour la dessiccation des plantes : mais

uoique ce soit un avantage dont je sens bien la privation, la nécessité de les visiter souvent, et l'éloignement des lieux, qui me feroit onsumer beaucoup de temps en courses, m'empêchent de me prévaloir e cette offre.

La fantaisie m'a pris de faire une collection de fruits et de graines de oute espèce, qui devroient, avec un herbier, faire la troisième partie 'un cabinet d'histoire naturelle. Quoique j'aie encore acquis très-peu e chose, et que je ne puisse espérer de rien acquérir que très-lentement et par hasard, je sens déjà pour cet objet le défaut de place : ais le plaisir de parcourir et de visiter incessamment ma petite collection peut seul me payer la peine de la faire; et si je la tenois loin de es yeux, je cesserois d'en jouir. Si par hasard vos gardes et jardiniers rouvoient quelquefois sous leurs pas des faînes de hêtres, des fruits 'aunes, d'érables, de bouleau, et généralement de tous les fruits secs es arbres des forêts ou d'autres, qu'ils en ramassassent, en passant, uelques-uns dans leurs poches, et que vous voulussiez bien m'en faire arvenir quelques échantillons par occasion, j'aurois un double plaisir l'en orner ma collection naissante.

Excepté l'*Histoire des mousses* par Dillenius, j'ai à moi les autres ivres de botanique dont vous m'envoyez la note : mais, quand je n'en urois aucun, je me garderois assurément de consentir à vous priver, our mon agrément, du moindre des amusemens qui sont à votre portée. e vous prie, monsieur, d'agréer mon respect.

Lettre X. *Sur les mousses.*

A M. DE MALESHERBES.

A Paris, le 19 décembre 1771.

Voici, monsieur, quelques échantillons de mousses que j'ai rassemblés à la hâte, pour vous mettre à portée au moins de distinguer les rincipaux genres avant que la saison de les observer soit passée. C'est ne étude à laquelle j'employai délicieusement l'hiver que j'ai passé à Wootton, où je me trouvois environné de montagnes, de bois et de rochers tapissés de capillaires et de mousses des plus curieuses. Mais, lepuis lors, j'ai si bien perdu cette famille de vue, que ma mémoire teinte ne me fournit presque plus rien de ce que j'avois acquis en ce genre; et n'ayant point l'ouvrage de Dillenius, guide indispensable dans es recherches, je ne suis parvenu qu'avec beaucoup d'effort, et souvent avec doute, à déterminer les espèces que je vous envoie. Plus je n'opiniâtre à vaincre les difficultés par moi-même et sans le secours de personne, plus je me confirme dans l'opinion que la botanique, telle u'on la cultive, est une science qui ne s'acquiert que par tradition : on montre la plante, on la nomme; sa figure et son nom se gravent ensemble dans la mémoire. Il y a peu de peine à retenir ainsi la nomenclature d'un grand nombre de plantes : mais, quand on se croit pour cela botaniste, on se trompe, on n'est qu'herboriste; et quand il s'agit de déterminer par soi-même et sans guide les plantes qu'on n'a jamais vues, c'est alors qu'on se trouve arrêté tout court, et qu'on est au bout

de sa doctrine. Je suis resté plus ignorant encore en prenant la route contraire. Toujours seul et sans autre maître que la nature, j'ai mis des efforts incroyables à de très-foibles progrès. Je suis parvenu à pouvoir en bien travaillant, déterminer à peu près les genres; mais pour les espèces, dont les différences sont souvent très-peu marquées par la nature, et plus mal énoncées par les auteurs, je n'ai pu parvenir à en distinguer avec certitude qu'un très-petit nombre, surtout dans la famille des mousses, et surtout dans les genres difficiles, tels que les hypnum, les jungermania, les lichens. Je crois pourtant être sûr de celles que je vous envoie, à une ou deux près que j'ai désignées par un point interrogant, afin que vous puissiez vérifier, dans Vaillant et dans Dillenius, si je me suis trompé ou non. Quoi qu'il en soit, je crois qu'il faut commencer à connoître empiriquement un certain nombre d'espèces pour parvenir à déterminer les autres, et je crois que celles que je vous envoie peuvent suffire, en les étudiant bien, à vous familiariser avec la famille et à en distinguer au moins les genres au premier coup d'œil par le *facies* propre à chacun d'eux. Mais il y a une autre difficulté : c'est que les mousses ainsi disposées par brins n'ont point sur le papier le même coup d'œil qu'elles ont sur la terre rassemblées par touffes ou gazons serrés. Ainsi l'on herborise inutilement dans un herbier et surtout dans un moussier, si l'on n'a commencé par herboriser sur la terre. Ces sortes de recueils doivent servir seulement de mémoratifs, mais non pas d'instruction première. Je doute cependant, monsieur, que vous trouviez aisément le temps et la patience de vous appesantir à l'examen de chaque touffe d'herbe ou de mousse que vous trouverez en votre chemin. Mais voici le moyen qu'il me semble que vous pourriez prendre pour analyser avec succès toutes les productions végétales de vos environs, sans vous ennuyer à des détails minutieux, insupportables pour les esprits accoutumés à généraliser les idées et à regarder toujours les objets en grand. Il faudroit inspirer à quelqu'un de vos laquais, garde ou garçon jardinier, un peu de goût pour l'étude des plantes, et le mener à votre suite dans vos promenades, lui faire cueillir les plantes que vous ne connoîtriez pas, particulièrement les mousses et les graminées, deux familles difficiles et nombreuses. Il faudroit qu'il tâchât de les prendre dans l'état de floraison où leurs caractères déterminans sont les plus marqués. En prenant deux exemplaires de chacun, il en mettroit un à part pour me l'envoyer, sous le même numéro que le semblable qui vous resteroit, et sur lequel vous feriez mettre ensuite le nom de la plante, quand je vous l'aurois envoyé. Vous vous éviteriez ainsi le travail de cette détermination, et ce travail ne seroit qu'un plaisir pour moi, qui en ai l'habitude et qui m'y livre avec passion. Il me semble, monsieur, que de cette manière vous auriez fait en peu de temps le relevé des productions végétales de vos terres et des environs, et que, vous livrant sans fatigue au plaisir d'observer, vous pourriez encore, au moyen d'une nomenclature assurée, avoir celui de comparer vos observations avec celles des auteurs. Je ne me fais pourtant pas fort de tout déterminer. Mais la longue habitude de fureter des campagnes m'a rendu familières la plupart des plantes indigènes. Il n'y

a que les jardins et productions exotiques où je me trouve en pays perdu. Enfin ce que je n'aurai pu déterminer sera pour vous, monsieur, un objet de recherches et de curiosité qui rendra vos amusemens plus piquans. Si cet arrangement vous plaît, je suis à vos ordres, et vous pouvez être sûr de me procurer un amusement très-intéressant pour moi.

J'attends la note que vous m'avez promise pour travailler à la remplir autant qu'il dépendra de moi. L'occupation de travailler à des herbiers remplira très-agréablement mes beaux jours d'été. Cependant je ne prévois pas d'être jamais bien riche en plantes étrangères; et, selon moi, le plus grand agrément de la botanique est de pouvoir étudier et connoître la nature autour de soi plutôt qu'aux Indes. J'ai été pourtant assez heureux pour pouvoir insérer, dans le petit recueil que j'ai eu l'honneur de vous envoyer, quelques plantes curieuses, et entre autres le vrai papier, qui jusqu'ici n'étoit point connu en France, pas même de M. de Jussieu. Il est vrai que je n'ai pu vous en envoyer qu'un brin bien misérable, mais c'en est assez pour distinguer ce rare et précieux souchet. Voilà bien du bavardage; mais la botanique m'entraîne, et j'ai le plaisir d'en parler avec vous : accordez-moi, monsieur, un peu d'indulgence.

Je ne vous envoie que de vieilles mousses; j'en ai vainement cherché de nouvelles dans la campagne. Il n'y en aura guère qu'au mois de février, parce que l'automne a été trop sec; encore faudra-t-il les chercher au loin. On n'en trouve guère autour de Paris que les mêmes répétées.

LETTRES ADRESSÉES A Mme LA DUCHESSE DE PORTLAND.

Lettre I.

A Wootton, le 20 octobre 1766.

Vous avez raison, madame la duchesse, de commencer la correspondance que vous me faites l'honneur de me proposer, par m'envoyer des livres pour me mettre en état de la soutenir : mais je crains que ce ne soit peine perdue; je ne retiens plus rien de ce que je lis; je n'ai plus de mémoire pour les livres, il ne m'en reste que pour les personnes, pour les bontés qu'on a pour moi; et j'espère à ce titre profiter plus avec vos lettres qu'avec tous les livres de l'univers. Il en est un, madame, où vous savez si bien lire, et où je voudrois bien apprendre à épeler quelques mots après vous. Heureux qui sait prendre assez de goût à cette intéressante lecture pour n'avoir besoin d'aucune autre, et qui, méprisant les instructions des hommes, qui sont menteurs, s'attache à celles de la nature, qui ne ment point! Vous l'étudiez avec autant de plaisir que de succès; vous la suivez dans tous ses règnes; aucune de ses productions ne vous est étrangère; vous savez assortir les fossiles, les minéraux, les coquillages, cultiver les plantes, apprivoiser les oiseaux : et que n'apprivoiseriez-vous pas? Je connois un animal un peu sauvage qui vivroit avec grand plaisir dans votre ména-

gerie, en attendant l'honneur d'être admis un jour en momie dans votre cabinet.

J'aurois bien les mêmes goûts si j'étois en état de les satisfaire; mais un solitaire et un commençant de mon âge doit rétrécir beaucoup l'univers, s'il veut le connoître; et moi, qui me perds comme un insecte parmi les herbes d'un pré, je n'ai garde d'aller escalader les palmiers de l'Afrique ni les cèdres du Liban. Le temps presse, et, loin d'aspirer à savoir un jour la botanique, j'ose à peine espérer d'herboriser aussi bien que les moutons qui paissent sous ma fenêtre, et de savoir comme eux trier mon foin.

J'avoue pourtant, comme les hommes ne sont guère conséquens, et que les tentations viennent par la facilité d'y succomber, que le jardin de mon excellent voisin, M. de Granville, m'a donné le projet ambitieux d'en connoître les richesses : mais voilà précisément ce qui prouve que, ne sachant rien, je ne suis fait pour rien apprendre. Je vois les plantes, il me les nomme, je les oublie; je les revois, il me les renomme, je les oublie encore; et il ne résulte de tout cela que l'épreuve que nous faisons sans cesse, moi de sa complaisance, et lui de mon incapacité. Ainsi, du côté de la botanique, peu d'avantage; mais un très-grand pour le bonheur de la vie, dans celui de cultiver la société d'un voisin bienfaisant, obligeant, aimable, et, pour dire encore plus, s'il est possible, à qui je dois l'honneur d'être connu de vous.

Voyez donc, madame la duchesse, quel ignare correspondant vous vous choisissez, et ce qu'il pourra mettre du sien contre vos lumières. Je suis en conscience obligé de vous avertir de la mesure des miennes; après cela, si vous daignez vous en contenter, à la bonne heure; je n'ai garde de refuser un accord si avantageux pour moi. Je vous rendrai de l'herbe pour vos plantes, des rêveries pour vos observations; je m'instruirai cependant par vos bontés : et puissé-je un jour, devenu meilleur herboriste, orner de quelques fleurs la couronne que vous doit la botanique, pour l'honneur que vous lui faites de la cultiver!

J'avois apporté de Suisse quelques plantes sèches qui se sont pourries en chemin : c'est un herbier à recommencer, et je n'ai plus pour cela les mêmes ressources. Je détacherai toutefois de ce qui me reste quelques échantillons des moins gâtés, auxquels j'en joindrai quelques-uns de ce pays en fort petit nombre, selon l'étendue de mon savoir, et je prierai M. Granville de vous les faire passer quand il en aura l'occasion; mais il faut auparavant les trier, les démoisir, et surtout retrouver les noms à moitié perdus; ce qui n'est pas pour moi une petite affaire. Et, à propos des noms, comment parviendrons-nous, madame, à nous entendre? Je ne connois point les noms anglois; ceux que je connois sont tous du *Pinax* de Gaspard Bauhin ou du *Species plantarum* de M. Linnæus, et je ne puis en faire la synonymie avec Gérard, qui leur est antérieur à l'un et à l'autre, ni avec le *Synopsis*, qui est antérieur au second, et qui cite rarement le premier; en sorte que mon *Species* me devient inutile pour vous nommer l'espèce de plante que j'y connois, et pour y rapporter celle que vous pouvez me faire connoître. Si par hasard, madame la duchesse, vous aviez aussi le

Species plantarum ou le *Pinax*, ce point de réunion nous seroit très-commode pour nous entendre, sans quoi je ne sais pas trop comment nous ferons.

J'avois écrit à milord Maréchal deux jours avant de recevoir la lettre dont vous m'avez honoré. Je lui en écrirai bientôt une autre pour m'acquitter de votre commission, et pour lui demander ses félicitations sur l'avantage que son nom m'a procuré près de vous. J'ai renoncé à tout commerce de lettres, hors avec lui seul et un autre ami. Vous serez la troisième, madame la duchesse, et vous me ferez chérir toujours plus la botanique à qui je dois cet honneur. Passé cela, la porte est fermée aux correspondances. Je deviens de jour en jour plus paresseux: il m'en coûte beaucoup d'écrire à cause de mes incommodités; et, content d'un si bon choix, je m'y borne, bien sûr que, si je l'étendois davantage, le même bonheur ne m'y suivroit pas.

Je vous supplie, madame la duchesse, d'agréer mon profond respect.

Lettre II.

A Wootton, le 12 février 1767.

Je n'aurois pas, madame la duchesse, tardé un seul instant de calmer, si je l'avois pu, vos inquiétudes sur la santé de milord Maréchal; mais je craignis de ne faire, en vous écrivant, qu'augmenter ces inquiétudes, qui devinrent pour moi des alarmes. La seule chose qui me rassurât étoit que j'avois de lui une lettre du 22 novembre; et je présumois que ce qu'en disoient les papiers publics ne pouvoit guère être plus récent que cela. Je raisonnai là-dessus avec M. Granville, qui devoit partir dans peu de jours, et qui se chargea de vous rendre compte de ce que nous avions pensé, en attendant que je pusse, madame, vous marquer quelque chose de plus positif: dans cette lettre du 22 novembre, milord Maréchal me marquoit qu'il se sentoit vieillir et affoiblir, qu'il n'écrivoit plus qu'avec peine, qu'il avoit cessé d'écrire à ses parens et amis, et qu'il m'écriroit désormais fort rarement à moi-même. Cette résolution, qui peut-être étoit déjà l'effet de sa maladie, fait que son silence depuis ce temps-là me surprend moins, mais il me chagrine extrêmement. J'attendois quelque réponse aux lettres que je lui ai écrites: je la demandois incessamment, et j'espérois vous en faire part aussitôt; il n'est rien venu. J'ai aussi écrit à son banquier à Londres, qui ne savoit rien non plus, mais qui, ayant fait des informations, m'a marqué qu'en effet milord Maréchal avoit été fort malade, mais qu'il étoit beaucoup mieux. Voilà tout ce que j'en sais, madame la duchesse. Probablement vous en savez davantage à présent vous-même; et, cela supposé, j'oserois vous supplier de vouloir bien me faire écrire un mot pour me tirer du trouble où je suis. A moins que les amis charitables ne m'instruisent de ce qu'il m'importe de savoir, je ne suis pas en position de pouvoir l'apprendre par moi-même.

Je n'ose presque plus vous parler de plantes, depuis que, vous ayant trop annoncé les chiffons que j'avois apportés de Suisse, je n'ai pu encore vous rien envoyer. Il faut, madame, vous avouer toute ma mi-

sère : outre que ces débris valoient peu la peine de vous être offerts, j'ai été retardé par la difficulté d'en trouver les noms, qui manquoient à la plupart; et cette difficulté mal vaincue m'a fait sentir que j'avois fait une entreprise trop pénible à mon âge, en voulant m'obstiner à connoître les plantes tout seul. Il faut, en botanique, commencer par être guidé; il faut du moins apprendre empiriquement les noms d'un certain nombre de plantes avant de vouloir les étudier méthodiquement : il faut premièrement être herboriste, et puis devenir botaniste après, si l'on peut. J'ai voulu faire le contraire, et je m'en suis mal trouvé. Les livres des botanistes modernes n'instruisent que les botanistes, ils sont inutiles aux ignorans. Il nous manque un livre vraiment élémentaire, avec lequel un homme qui n'auroit jamais vu de plantes pût parvenir à les étudier seul. Voilà le livre qu'il me faudroit au défaut d'instructions verbales; car où les trouver? Il n'y a point autour de ma demeure d'autres herboristes que les moutons. Une difficulté plus grande est que j'ai de très-mauvais yeux pour analyser les plantes par les parties de la fructification. Je voudrois étudier les mousses et les gramens qui sont à ma portée; je m'éborgne, et je ne vois rien. Il semble, madame la duchesse, que vous ayez exactement deviné mes besoins en m'envoyant les deux livres qui me sont les plus utiles. Le *Synopsis* comprend des descriptions à ma portée et que je suis en état de suivre sans m'arracher les yeux, et le *Petiver* m'aide beaucoup par ses figures, qui prêtent à mon imagination autant qu'un objet sans couleur peut y prêter. C'est encore un grand défaut des botanistes modernes de l'avoir négligée entièrement. Quand j'ai vu dans mon Linnæus la classe et l'ordre d'une plante qui m'est inconnue, je voudrois me figurer cette plante, savoir si elle est grande ou petite, si la fleur est bleue ou rouge, me représenter son port. Rien. Je lis une description caractéristique, d'après laquelle je ne puis rien me représenter. Cela n'est-il pas désolant?

Cependant, madame la duchesse, je suis assez fou pour m'obstiner, ou plutôt je suis assez sage; car ce goût est pour moi une affaire de raison. J'ai quelquefois besoin d'art pour me conserver dans ce calme précieux au milieu des agitations qui troublent ma vie, pour tenir au loin ces passions haineuses que vous ne connoissez pas, que je n'ai guère connues que dans les autres, et que je ne veux pas laisser approcher de moi. Je ne veux pas, s'il est possible, que de tristes souvenirs viennent troubler la paix de ma solitude. Je veux oublier les hommes et leurs injustices. Je veux m'attendrir chaque jour sur les merveilles de celui qui les fit pour être bons, et dont ils ont si indignement dégradé l'ouvrage. Les végétaux dans nos bois et dans nos montagnes sont encore tels qu'ils sortirent originairement de ses mains, et c'est là que j'aime à étudier la nature; car je vous avoue que je ne sens plus le même charme à herboriser dans un jardin. Je trouve qu'elle n'y est plus la même; elle y a plus d'éclat, mais elle n'y est pas si touchante. Les hommes disent qu'ils l'embellissent, et moi je trouve qu'ils la défigurent. Pardon, madame la duchesse; en parlant des jardins j'ai peut-être un peu médit du vôtre; mais, si j'étois à portée, je lui ferois bien

réparation. Que n'y puis-je faire seulement cinq ou six herborisations à votre suite, sous M. le docteur Solander! Il me semble que le petit fonds de connoissances que je tâcherois de rapporter de ses instructions et des vôtres suffiroit pour ranimer mon courage, souvent prêt à succomber sous le poids de mon ignorance. Je vous annonçois du bavardage et des rêveries; en voilà beaucoup trop. Ce sont des herborisations d'hiver; quand il n'y a plus rien sur la terre, j'herborise dans ma tête, et malheureusement je n'y trouve que de mauvaise herbe. Tout ce que j'ai de bon s'est réfugié dans mon cœur, madame la duchesse, et il est plein des sentimens qui vous sont dus.

Mes chiffons de plantes sont prêts ou à peu près; mais, faute de savoir les occasions pour les envoyer, j'attendrai le retour de M. Granville pour le prier de vous les faire parvenir.

LETTRE III.

Wootton, 28 février 1767.

Madame la duchesse,

Pardonnez mon importunité : je suis trop touché de la bonté que vous avez eue de me tirer de peine sur la santé de milord Maréchal, pour différer à vous en remercier. Je suis peu sensible à mille bons offices où ceux qui veulent me les rendre à toute force consultent plus leur goût que le mien. Mais les soins pareils à celui que vous avez bien voulu prendre en cette occasion m'affectent véritablement, et me trouveront toujours plein de reconnoissance. C'est aussi, madame la duchesse, un sentiment qui sera joint désormais à tous ceux que vous m'avez inspirés.

Pour dire à présent un petit mot de botanique, voici l'échantillon d'une plante que j'ai trouvée attachée à un rocher, et qui peut-être vous est très-connue, mais que pour moi je ne connoissois point du tout. Par sa figure et par sa fructification, elle paroît appartenir aux fougères; mais, par sa substance et par sa stature, elle semble être de la famille des mousses. J'ai de trop mauvais yeux, un trop mauvais microscope, et trop peu de savoir pour rien décider là-dessus. Il faut, madame la duchesse, que vous acceptiez les hommages de mon ignorance et de ma bonne volonté; c'est tout ce que je puis mettre de ma part dans notre correspondance, après le tribut de mon profond respect.

LETTRE IV.

A Wootton, le 29 avril 1767.

Je reçois, madame la duchesse, avec une nouvelle reconnoissance, les nouveaux témoignages de votre souvenir et de vos bontés dans le livre que M. Granville m'a remis de votre part, et dans l'instruction que vous avez bien voulu me donner sur la petite plante qui m'étoit inconnue. Vous avez trouvé un très-bon moyen de ranimer ma mémoire éteinte, et je suis très-sûr de n'oublier jamais ce que j'aurai le bonheur d'apprendre de vous. Ce petit *adiantum* n'est pas rare sur nos rochers; et j'en ai même vu plusieurs pieds sur des racines d'arbres, qu'il sera facile d'en détacher pour le transplanter sur vos murs.

Vous aurez occasion, madame, de redresser bien des erreurs dans le petit misérable débris de plantes que M. Granville veut bien se charger de vous faire tenir. J'ai hasardé de donner des noms du *Species* de Linnæus à celles qui n'en avoient point; mais je n'ai eu cette confiance qu'avec celle que vous voudriez bien marquer chaque faute, et prendre la peine de m'en avertir. Dans cet espoir, j'y ai même joint une petite plante qui me vient de vous, madame la duchesse, par M. Granville, et dont n'ayant pu trouver le nom par moi-même, j'ai pris le parti de le laisser en blanc. Cette plante me paroît approcher de l'ornithogale (*Star of Bethlehem*) plus que d'aucune que je connoisse; mais, sa fleur étant close, et sa racine n'étant pas bulbeuse, je ne puis imaginer ce que c'est. Je ne vous envoie cette plante que pour vous supplier de vouloir bien me la nommer.

De toutes les grâces que vous m'avez faites, madame la duchesse, celle à laquelle je suis le plus sensible, et dont je suis le plus tenté d'abuser, est d'avoir bien voulu me donner plusieurs fois des nouvelles de la santé de milord Maréchal. Ne pourrois-je point encore, par votre obligeante entremise, parvenir à savoir si mes lettres lui parviennent? Je fis partir, le 16 de ce mois, la quatrième que je lui ai écrite depuis sa dernière. Je ne demande point qu'il y réponde, je désirerois seulement d'apprendre s'il les reçoit. Je prends bien toutes les précautions qui sont en mon pouvoir pour qu'elles lui parviennent; mais les précautions qui sont en mon pouvoir à cet égard, comme à beaucoup d'autres, sont bien peu de chose dans la situation où je suis.

Je vous supplie, madame la duchesse, d'agréer avec bonté mon profond respect.

Lettre V.

Ce 10 juillet 1767.

Permettez, madame la duchesse, que, quoique habitant lors de l'Angleterre, je prenne la liberté de me rappeler à votre souvenir. Celui de vos bontés m'a suivi dans mes voyages et contribue à embellir ma retraite. J'y ai apporté le dernier livre que vous m'avez envoyé; et je m'amuse à faire la comparaison des plantes de ce canton avec celles de votre île. Si j'osois me flatter, madame la duchesse, que mes observations pussent avoir pour vous le moindre intérêt, le désir de vous plaire me les rendroit plus importantes, et l'ambition de vous appartenir me fait aspirer au titre de votre herboriste, comme si j'avois les connoissances qui me rendroient digne de le porter. Accordez-moi, madame, je vous en supplie, la permission de joindre ce titre au nouveau nom que je substitue à celui sous lequel j'ai vécu si malheureux. Je dois cesser de l'être sous vos auspices; et l'herboriste de madame la duchesse de Portland se consolera sans peine de la mort de J. J. Rousseau. Au reste, je tâcherai bien que ce ne soit pas là un titre purement honoraire: je souhaite qu'il m'attire aussi l'honneur de vos ordres, et je le mériterai du moins par mon zèle à les remplir.

Je ne signe point ici mon nouveau nom, et je ne date point du lieu de ma retraite [1], n'ayant pu demander encore la permission que j'ai

1. Le château de Trye, où Rousseau était sous le nom de Renou. (Éd.)

besoin d'obtenir pour cela. S'il vous plaît, en attendant, m'honorer d'une réponse, vous pourrez, madame la duchesse, l'adresser sous mon ancien nom à Mess..., qui me la feront parvenir. Je finis par remplir un devoir qui m'est bien précieux, en vous suppliant, madame la duchesse, d'agréer ma très-humble reconnoissance et les assurances de mon profond respect.

LETTRE VI.

12 septembre 1767.

Je suis d'autant plus touché, madame la duchesse, des nouveaux témoignages de bonté dont il vous a plu m'honorer, que j'avois quelque crainte que l'éloignement ne m'eût fait oublier de vous. Je tâcherai de mériter toujours par mes sentimens les mêmes grâces, et les mêmes souvenirs par mon assiduité à vous les rappeler. Je suis comblé de la permission que vous voulez bien m'accorder, et très-fier de l'honneur de vous appartenir en quelque chose. Pour commencer, madame, à remplir des fonctions que vous me rendez précieuses, je vous envoie ci-joints deux petits échantillons de plantes que j'ai trouvées à mon voisinage, parmi les bruyères qui bordent un parc, dans un terrain assez humide, où croissent aussi la camomille odorante, le *sagina procumbens*, l'*hieracium umbellatum* de Linnæus, et d'autres plantes que je ne puis vous nommer exactement, n'ayant point encore ici mes livres de botanique, excepté le *Flora Britannica*, qui ne m'a pas quitté un seul moment.

De ces deux plantes, l'une, n° 2, me paroît être une petite gentiane, appelée, dans le *Synopsis*, *centaurium palustre luteum minimum nostras*. Flor. Brit. 131.

Pour l'autre, n° 1, je ne saurois dire ce que c'est, à moins que ce ne soit peut-être une *élatine* de Linnæus, appelée par Vaillant *alsinastrum serpyllifolium*, etc. La phrase s'y rapporte assez bien; mais l'*élatine* doit avoir huit étamines, et je n'en ai jamais pu découvrir que quatre. La fleur est très-petite; et mes yeux, déjà foibles naturellement, ont tant pleuré, que je les perds avant le temps : ainsi je ne me fie plus à eux. Dites-moi de grâce ce qu'il en est, madame la duchesse; c'est moi qui devrois, en vertu de mon emploi, vous instruire; et c'est vous qui m'instruisez. Ne dédaignez pas de continuer, je vous en supplie; et permettez que je vous rappelle la plante à fleur jaune que vous envoyâtes l'année dernière à M. Granville, et dont je vous ai renvoyé un exemplaire pour en apprendre le nom.

Et à propos de M. Granville, mon bon voisin, permettez, madame, que je vous témoigne l'inquiétude que son silence me cause. Je lui ai écrit, et il ne m'a point repondu, lui qui est si exact. Seroit-il malade? J'en suis véritablement en peine.

Mais je le suis plus encore de milord Maréchal, mon ami, mon protecteur, mon père, qui m'a totalement oublié. Non, madame, cela ne sauroit être. Quoi qu'on ait pu faire, je puis être dans sa disgrâce, mais je suis sûr qu'il m'aime toujours. Ce qui m'afflige de ma position, c'est qu'elle m'ôte les moyens de lui écrire. J'espère pourtant en avoir dans peu l'occasion, et je n'ai pas besoin de vous dire avec quel empresse-

ment je la saisirai. En attendant, j'implore vos bontés pour avoir de ses nouvelles, et, si j'ose ajouter, pour lui faire dire un mot de moi.

J'ai l'honneur d'être avec un profond respect,

Madame la duchesse,

Votre très-humble et très-obéissant serviteur,

HERBORISTE.

P. S. J'avois dit au jardinier de M. Davenport que je lui montrerois les rochers où croissoit le petit *adiantum*, pour que vous pussiez, madame, en emporter des plantes. Je ne me pardonne point de l'avoir oublié. Ces rochers sont au midi de la maison et regardent le nord. Il est très-aisé d'en détacher des plantes, parce qu'il y en a qui croissent sur des racines d'arbres.

Le long retard, madame, du départ de cette lettre, causé par des difficultés qui tiennent à ma situation, me met à portée de rectifier avant qu'elle parte ma balourdise sur la plante ci-jointe n° 1 : car, ayant dans l'intervalle reçu mes livres de botanique, j'y ai trouvé, à l'aide des figures, que Michelius avoit fait un genre de cette plante sous le nom de *linocarpon*, et que Linnæus l'avoit mise parmi les espèces du lin. Elle est aussi dans le *Synopsis* sous le nom de *radiola*, et j'en aurois trouvé la figure dans le *Flora Britannica* que j'avois avec moi; mais précisément la planche 15, où est cette figure, se trouve omise dans mon exemplaire et n'est que dans le *Synopsis*, que je n'avois pas. Ce long verbiage a pour but, madame la duchesse, de vous expliquer comment ma bévue tient à mon ignorance, à la vérité, mais non pas à ma négligence. Je n'en mettrai jamais dans la correspondance que vous me permettrez d'avoir avec vous, ni dans mes efforts pour mériter un titre dont je m'honore : mais, tant que dureront les incommodités de ma position présente, l'exactitude de mes lettres en souffrira, et je prends le parti de fermer celle-ci sans être sûr encore du jour où je la pourrai faire partir.

LETTRE VII.

Ce 4 janvier 1768.

Je n'aurois pas tardé si longtemps, madame la duchesse, à vous faire mes très-humbles remercîmens pour la peine que vous avez prise d'écrire en ma faveur à milord Maréchal et à M. Granville, si je n'avois été détenu près de trois mois dans la chambre d'un ami qui est tombé malade chez moi, et dont je n'ai pas quitté le chevet durant tout ce temps, sans pouvoir donner un moment à nul autre soin. Enfin la Providence a béni mon zèle; je l'ai gueri presque malgré lui. Il est parti hier bien rétabli; et le premier moment que son départ me laisse est employé, madame, à remplir auprès de vous un devoir que je mets au nombre de mes plus grands plaisirs.

Je n'ai reçu aucune nouvelle de milord Maréchal; et, ne pouvant lui écrire directement d'ici, j'ai profité de l'occasion de l'ami qui vient de partir, pour lui faire passer une lettre : puisse-t-elle le trouver dans cet état de santé et de bonheur que les plus tendres vœux de mon cœur demandent au ciel pour lui tous les jours! J'ai reçu de mon excellent

voisin, M. Granville, une lettre qui m'a tout réjoui le cœur. Je compte de lui écrire dans peu de jours.

Permettrez-vous, madame la duchesse, que je prenne la liberté de disputer avec vous sur la plante sans nom que vous aviez envoyée à M. Granville, et dont je vous ai renvoyé un exemplaire avec les plantes de Suisse, pour vous supplier de vouloir bien me la nommer? Je ne crois pas que ce soit le *viola lutea*, comme vous me le marquez: ces deux plantes n'ayant rien de commun, ce me semble, que la couleur jaune de la fleur. Celle en question me paroît être de la famille des liliacées, à six pétales, six étamines en plumasseau : si la racine étoit bulbeuse, je la prendrois pour un ornithogale; ne l'étant pas, elle me paroît ressembler fort à un *anthericum ossifragum* de Linnæus, appelé par Gaspard Bauhin *pseudo-asphodelus anglicus* ou *scoticus*. Je vous avoue, madame, que je serois très-aise de m'assurer du vrai nom de cette plante; car je ne peux être indifférent sur rien de ce qui me vient de vous.

Je ne croyois pas qu'on trouvât en Angleterre plusieurs des nouvelles plantes dont vous venez d'orner vos jardins de Bullstrode; mais, pour trouver la nature riche partout, il ne faut que des yeux qui sachent voir ses richesses. Voilà, madame la duchesse, ce que vous avez et ce qui me manque: si j'avois vos connoissances, en herborisant dans mes environs, je suis sûr que j'en tirerois beaucoup de choses qui pourroient peut-être avoir leur place à Bullstrode. Au retour de la belle saison, je prendrai note des plantes que j'observerai, à mesure que je pourrai les connoître; et, s'il s'en trouvoit quelqu'une qui vous convînt, je trouverois les moyens de vous l'envoyer, soit en nature, soit en graines. Si, par exemple, madame, vous vouliez faire semer le *gentiana filiformis*, j'en recueillerois facilement de la graine l'automne prochain; car j'ai découvert un canton où elle est en abondance. De grâce, madame la duchesse, puisque j'ai l'honneur de vous appartenir, ne laissez pas sans fonction un titre où je mets tant de gloire. Je n'en connois point, je vous proteste, qui me flatte davantage que celle d'être toute ma vie, avec un profond respect, madame la duchesse, votre très-humble et très-obéissant serviteur,

HERBORISTE.

LETTRE VIII.

A Lyon, le 2 juillet 1768.

S'il étoit en mon pouvoir, madame la duchesse, de mettre de l'exactitude dans quelque correspondance, ce seroit assurément dans celle dont vous m'honorez; mais, outre l'indolence et le découragement qui me subjuguent chaque jour davantage, les tracas secrets dont on me tourmente absorbent malgré moi le peu d'activité qui me reste, et me voilà maintenant embarqué dans un grand voyage, qui seul seroit une terrible affaire pour un paresseux tel que moi. Cependant, comme la botanique en est le principal objet, je tâcherai de l'approprier à l'honneur que j'ai de vous appartenir, en vous rendant compte de mes herborisations, au risque de vous ennuyer, madame, de détails triviaux qui n'ont rien de nouveau pour vous. Je pourrois vous en faire d'intéressans

sur le jardin de l'École vétérinaire de cette ville, dont les directeurs, naturalistes, botanistes, et de plus très-aimables, sont en même temps très-communicatifs; mais les richesses exotiques de ce jardin m'accablent, me troublent, par leur multitude; et, à force de voir à la fois trop de choses, je ne discerne et ne retiens rien du tout. J'espère me trouver un peu plus à l'aise dans les montagnes de la grande Chartreuse, où je compte aller herboriser la semaine prochaine avec deux de ces messieurs, qui veulent bien faire cette course, et dont les lumières me la rendront très-utile. Si j'eusse été à portée de consulter plus souvent les vôtres, madame la duchesse, je serois plus avancé que je ne suis.

Quelque riche que soit le jardin de l'École vétérinaire, je n'ai cependant pu y trouver le *gentiana campestris* ni le *swertia perennis;* et comme le *gentiana filiformis* n'étoit pas même encore sorti de terre avant mon départ de Trye, il m'a par conséquent été impossible d'en recueillir de la graine, et il se trouve qu'avec le plus grand zèle pour faire les commissions dont vous avez bien voulu m'honorer, je n'ai pu encore en exécuter aucune. J'espère être à l'avenir moins malheureux, et pouvoir porter avec plus de succès un titre dont je me glorifie.

J'ai commencé le catalogue d'un herbier dont on m'a fait présent, et que je compte augmenter dans mes courses. J'ai pensé, madame la duchesse, qu'en vous envoyant ce catalogue, ou du moins celui des plantes que je puis avoir à double, si vous preniez la peine d'y marquer celles qui vous manquent, je pourrois avoir l'honneur de vous les envoyer fraîches ou sèches, selon la manière que vous le voudriez, pour l'augmentation de votre jardin ou de votre herbier. Donnez-moi vos ordres, madame, pour les Alpes, dont je vais parcourir quelques-unes; je vous demande en grâce de pouvoir ajouter au plaisir que je trouve à mes herborisations celui d'en faire quelques-unes pour votre service. Mon adresse fixe, durant mes courses, sera celle-ci :

A M. Renou, chez Mess...

J'ose vous supplier, madame la duchesse, de vouloir bien me donner des nouvelles de milord Maréchal, toutes les fois que vous me ferez l'honneur de m'écrire. Je crains bien que tout ce qui se passe à Neuchâtel n'afflige son excellent cœur : car je sais qu'il aime toujours ce pays-là, malgré l'ingratitude de ses habitans. Je suis affligé aussi de n'avoir plus de nouvelles de M. Granville : je lui serai toute ma vie attaché.

Je vous supplie, madame la duchesse, d'agréer avec bonté mon profond respect.

LETTRE IX.

A Bourgoin en Dauphiné, le 21 août 1769.

Madame la duchesse,

Deux voyages consécutifs immédiatement après la réception de la lettre dont vous m'avez honoré le 5 juin dernier, m'ont empêché de vous témoigner plus tôt ma joie, tant pour la conservation de votre santé que pour le rétablissement de celle du cher fils dont vous étiez en alarmes,

t ma gratitude pour les marques de souvenir qu'il vous a plu m'ac-
order. Le second de ces voyages a été fait à votre intention; et, voyant
asser la saison de l'herborisation que j'avois en vue, j'ai préféré dans
ette occasion le plaisir de vous servir à l'honneur de vous répondre. Je
is donc parti avec quelques amateurs pour aller sur le mont Pila, à
ouze ou quinze lieues d'ici, dans l'espoir, madame la duchesse, d'y
ouver quelques plantes ou quelques graines qui méritassent de trouver
lace dans votre herbier ou dans vos jardins : je n'ai pas eu le bonheur
e remplir à mon gré mon attente. Il étoit trop tard pour les fleurs et
our les graines; la pluie et d'autres accidens, nous ayant sans cesse
ontrariés, m'ont fait faire un voyage aussi peu utile qu'agréable; et je
'ai presque rien rapporté. Voici pourtant, madame la duchesse, une
ote des débris de ma chétive collecte. C'est une courte liste des plantes
ont j'ai pu conserver quelque chose en nature, et j'ai ajouté une étoile
chacune de celles dont j'ai recueilli quelques graines, la plupart en
ien petite quantité. Si parmi les plantes ou parmi les graines il se
ouve quelque chose ou le tout qui puisse vous agréer, daignez, ma-
ame, m'honorer de vos ordres, et me marquer à qui je pourrois en-
oyer le paquet, soit à Lyon, soit à Paris, pour vous le faire parvenir.
e tiens prêt le tout pour partir immédiatement après la réception de
otre note; mais je crains bien qu'il ne se trouve rien là digne d'y en-
er, et que je ne continue d'être à votre égard un serviteur inutile
algré son zèle.

J'ai la mortification de ne pouvoir, quant à présent, vous envoyer,
adame la duchesse, de la graine de *gentiana filiformis*, la plante étant
ès-petite, très-fugitive, difficile à remarquer pour les yeux qui ne
ont pas botanistes, un curé, à qui j'avois compté m'adresser pour
ela, étant mort dans l'intervalle, et ne connoissant personne dans le
ays à qui pouvoir donner ma commission.

Une foulure que je me suis faite à la main droite par une chute, ne
e permettant d'écrire qu'avec beaucoup de peine, me force à finir cette
ettre plus tôt que je n'aurois désiré. Daignez, madame la duchesse,
gréer avec bonté le zèle et le profond respect de votre très-humble et
ès-obéissant serviteur,

HERBORISTE

LETTRE X.

A Monquin, le 21 décembre 1769.

C'est, madame la duchesse, avec bien de la honte et du regret que
e m'acquitte si tard du petit envoi que j'avois eu l'honneur de vous
nnoncer, et qui ne valoit assurément pas la peine d'être attendu. Enfin,
uisque mieux vaut tard que jamais, je fis partir jeudi dernier, pour
yon, une boîte à l'adresse de M. le chevalier Lambert, contenant les
lantes et graines dont je joins ici la note. Je désire extrêmement que le
out vous parvienne en bon état; mais comme je n'ose espérer que la
oîte ne soit pas ouverte en route, et même plusieurs fois, je crains
ort que ces herbes, fragiles et déjà gâtées par l'humidité, ne vous ar-
ivent absolument détruites ou méconnoissables. Les graines au moins
ourroient, madame la duchesse, vous dédommager des plantes, si

elles étoient plus abondantes; mais vous pardonnerez leur misère à divers accidens qui ont là-dessus contrarié mes soins. Quelques-uns ces accidens ne laissent pas d'être risibles, quoiqu'ils m'aient don bien du chagrin. Par exemple, les rats ont mangé sur ma table presq toute la graine de bistorte que j'y avois étendue pour la faire séche et, ayant mis d'autres graines sur ma fenêtre pour le même effet, u coup de vent a fait voler dans la chambre tous mes papiers, et j'ai é condamné à la pénitence de Psyché; mais il a fallu la faire moi-même et les fourmis ne sont point venues m'aider. Toutes ces contrariét m'ont d'autant plus fâché, que j'aurois bien voulu qu'il pût aller ju qu'à Callwich un peu du superflu de Bullstrode; mais je tâcherai d'êtı mieux fourni une autre fois; car, quoique les honnêtes gens qui dispc sent de moi, fâchés de me voir trouver des douceurs dans la botanique cherchent à me rebuter de cet innocent amusement en y versant l poison de leurs viles âmes, ils ne me forceront jamais à y renonce volontairement. Ainsi, madame la duchesse, veuillez bien m'honorer d vos ordres et me faire mériter le titre que vous m'avez permis de pren dre; je tâcherai de suppléer à mon ignorance à force de zèle pour exé cuter vos commissions.

Vous trouverez, madame, une ombellifère à laquelle j'ai pris l liberté de donner le nom de *seseli Halleri*, faute de savoir la trouve dans le *Species*, au lieu qu'elle est bien décrite dans la dernière éditior des *Plantes de Suisse* de M. Haller, n° 762. C'est une très-belle plante qui est plus belle encore en ce pays que dans les contrées plus méridionales, parce que les premières atteintes du froid lavent son vert foncé d'un beau pourpre, et surtout la couronne de graines, car elle ne fleurit que dans l'arrière-saison, ce qui fait aussi que les graines ont peine à mûrir et qu'il est difficile d'en recueillir. J'ai cependant trouvé le moyen d'en ramasser quelques-unes que vous trouverez, madame la duchesse, avec les autres. Vous aurez la bonté de les recommander à votre jardinier; car, encore un coup, la plante est belle, et si peu commune, qu'elle n'a pas même encore un nom parmi les botanistes. Malheureusement le spécimen que j'ai l'honneur de vous envoyer est mesquin et en fort mauvais état; mais les graines y suppléeront.

Je vous suis extrêmement obligé, madame, de la bonté que vous avez eue de me donner des nouvelles de mon excellent voisin M. Granville, et des témoignages du souvenir de son aimable nièce miss Dewes. J'espère qu'elle se rappelle assez les traits de son vieux berger pour convenir qu'il ne ressemble guère à la figure de cyclope qu'il a plu à M. Hume de faire graver sous mon nom. Son graveur a peint mon visage comme sa plume a peint mon caractère. Il n'a pas vu que la seule chose que tout cela peint fidèlement est lui-même.

Je vous supplie, madame la duchesse, d'agréer avec bonté mon profond respect.

Lettre XI.

A Paris, le 17 avril 1772.

J'ai reçu, madame la duchesse, avec bien de la reconnoissance, et la lettre dont vous m'avez honoré le 17 mars, et le nombreux envoi de

raines dont vous avez bien voulu enrichir ma petite collection. Cet nvoi en fera de toutes manières la plus considérable partie, et réveille éjà mon zèle pour la compléter autant qu'il se peut. Je suis bien sen- ible aussi à la bonté qu'a M. le docteur Solander d'y vouloir contribuer our quelque chose; mais comme je n'ai rien trouvé, dans le paquet, ui m'indiquât ce qui pouvoit venir de lui, je reste en doute si le petit ombre de graines ou fruits que vous me marquez qu'il m'envoie étoit oint au même paquet, ou s'il en a fait un autre à part qui, cela sup- osé, ne m'est pas encore parvenu.

Je vous remercie aussi, madame la duchesse, de la bonté que vous ivez de m'apprendre l'heureux mariage de miss Dewes et de M. Spa- ow; je m'en réjouis de tout mon cœur, et pour elle, si bien faite pour endre un honnête homme heureux et pour l'être, et pour son digne oncle, que l'heureux succès de ce mariage comblera de joie dans ses vieux jours.

Je suis bien sensible au souvenir de milord Nuncham; j'espère qu'il ne doutera jamais de mes sentimens, comme je ne doute point de ses bontés. Je me serois flatté durant l'ambassade de milord Harcourt du plaisir de le voir à Paris, mais ou m'assure qu'il n'y est point venu, et ce n'est pas une mortification pour moi seul.

Avez-vous pu douter un instant, madame la duchesse, que je n'eusse reçu avec autant d'empressement que de respect le livre des *Jardins anglois* que vous avez bien voulu penser à m'envoyer? Quoique son plus grand prix fût venu pour moi de la main dont je l'aurois reçu, je n'i- gnore pas celui qu'il a par lui-même, puisqu'il est estimé et traduit dans ce pays; et d'ailleurs j'en dois aimer le sujet, ayant été le premier en terre ferme à célébrer et faire connoître ces mêmes jardins. Mais celui de Bullstrode, où toutes les richesses de la nature sont rassem- blées et assorties avec autant de savoir que de goût, mériteroit bien un chantre particulier.

Pour faire une diversion de mon goût à mes occupations, je me suis proposé de faire des herbiers pour les naturalistes et amateurs qui vou- dront en acquérir. Le règne végétal, le plus riant des trois, et peut-être le plus riche, est très-négligé, et presque oublié dans les cabinets d'his- toire naturelle, où il devroit briller par préférence. J'ai pensé que de petits herbiers, bien choisis et faits avec soin, pourroient favoriser le goût de la botanique, et je vais travailler cet été à des collections que je mettrai, j'espère, en état d'être distribuées dans un an d'ici. Si par hasard il se trouvoit parmi vos connoissances quelqu'un qui voulût ac- quérir de pareils herbiers, je les servirois de mon mieux, et je conti- nuerai de même s'ils sont contens de mes essais. Mais je souhaiterois particulièrement, madame la duchesse, que vous m'honorassiez quel- quefois de vos ordres, et de mériter toujours, par des actes de mon zèle, l'honneur que j'ai de vous appartenir.

Lettre XII.

A Paris, le 19 mai 1772.

Je dois, madame la duchesse, le principal plaisir que m'ait fait poëme sur les jardins anglois, que vous avez eu la bonté de m'envoye à la main dont il me vient. Car mon ignorance dans la langue anglois qui m'empêche d'en entendre la poésie, ne me laisse pas partager plaisir que l'on prend à le lire. Je croyois avoir eu l'honneur de vo marquer, madame, que nous avons cet ouvrage traduit ici; vous av supposé que je préférois l'original, et cela seroit très-vrai si j'étois e état de le lire, mais je n'en comprends tout au plus que les notes, q ne sont pas, à ce qu'il me semble, la partie la plus intéressante d l'ouvrage. Si mon étourderie m'a fait oublier mon incapacité, j'en sui puni par mes vains efforts pour la surmonter. Ce qui n'empêche pas qu cet envoi ne me soit précieux comme un nouveau témoignage de vo bontés et une nouvelle marque de votre souvenir. Je vous supplie, ma dame la duchesse, d'agréer mon remercîment et mon respect.

Je reçois en ce moment, madame, la lettre que vous me fîtes l'honneur de m'écrire l'année dernière en date du 25 mars 1771. Celui qu me l'envoie de Genève (M. Moultou) ne me dit point les raisons de ce long retard : il me marque seulement qu'il n'y a pas de sa faute; voilà tout ce que j'en sais.

Lettre XIII.

Paris, le 19 juillet 1772.

C'est, madame la duchesse, par un quiproquo bien inexcusable, mais bien involontaire, que j'ai si tard l'honneur de vous remercier des fruits rares que vous avez eu la bonté de m'envoyer de la part de M. le docteur Solander, et de la lettre du 24 juin, par laquelle vous avez bien voulu me donner avis de cet envoi. Je dois aussi à ce savant naturaliste des remercîmens, qui seront accueillis bien plus favorablement, si vous daignez, madame la duchesse, vous en charger, comme vous avez fait l'envoi, que venant directement d'un homme qui n'a point l'honneur d'être connu de lui. Pour comble de grâce, vous voulez bien encore me promettre les noms des nouveaux genres lorsqu'il leur en aura donné : ce qui suppose aussi la description du genre; car les noms dépourvus d'idées ne sont que des mots, qui servent moins à orner la mémoire qu'à la charger. A tant de bontés de votre part, je ne puis vous offrir, madame, en signe de reconnoissance, que le plaisir que j'ai de vous être obligé.

Ce n'est point sans un vrai déplaisir que j'apprends que ce grand voyage, sur lequel toute l'Europe savante avoit les yeux, n'aura pas lieu. C'est une grande perte pour la cosmographie, pour la navigation, et pour l'histoire naturelle en général, et c'est, j'en suis très-sûr, un chagrin pour cet homme illustre que le zèle de l'instruction publique rendoit insensible aux périls et aux fatigues dont l'expérience l'avoit déjà si parfaitement instruit. Mais je vois chaque jour mieux que les hommes sont partout les mêmes, et que le progrès de l'envie et de la jalousie fait plus de mal aux âmes que celui des lumières, qui en est la cause, ne peut faire de bien aux esprits.

Je n'ai certainement pas oublié, madame la duchesse, que vous aviez désiré de la graine du *gentiana filiformis;* mais ce souvenir n'a fait qu'augmenter mon regret d'avoir perdu cette plante, sans me fournir aucun moyen de la recouvrer. Sur le lieu même où je la trouvai, qui est à Trye, je la cherchai vainement l'année suivante, et soit que je n'eusse pas bien retenu la place ou le temps de sa florescence, soit qu'elle n'eût point grené, et qu'elle ne se fût pas renouvelée, il me fut impossible d'en retrouver le moindre vestige. J'ai éprouvé souvent la même mortification au sujet d'autres plantes que j'ai trouvées disparues des lieux où auparavant on les rencontroit abondamment; par exemple, le *plantago uniflora*, qui jadis bordoit l'étang de Montmorency et dont j'ai fait en vain l'année dernière la recherche avec de meilleurs botanistes et qui avoient de meilleurs yeux que moi. Je vous proteste, madame la duchesse, que je ferois de tout mon cœur le voyage de Trye pour y cueillir cette petite gentiane et sa graine, et vous faire parvenir l'une et l'autre, si j'avois le moindre espoir de succès. Mais ne l'ayant pas trouvée l'année suivante, étant encore sur les lieux, quelle apparence qu'au bout de plusieurs années, où tous les renseignemens qui me restoient encore se sont effacés, je puisse retrouver la trace de cette petite et fugace plante? Elle n'est point ici au jardin du Roi, ni, que je sache, en aucun autre jardin, et très-peu de gens même la connoissent. A l'égard du *carthamus lanatus*, j'en joindrai de la graine aux échantillons d'herbiers que j'espère vous envoyer à la fin de l'hiver.

J'apprends, madame la duchesse, avec une bien douce joie, le parfait rétablissement de mon ancien et bon voisin M. Granville. Je suis très-touché de la peine que vous avez prise de m'en instruire, et vous avez par là redoublé le prix d'une si bonne nouvelle.

Je vous supplie, madame la duchesse, d'agréer, avec mon respect, mes vifs et vrais remercîmens de toutes vos bontés.

Lettre XIV.

A Paris, le 22 octobre 1773.

J'ai reçu, dans son temps, la lettre dont m'a honoré madame la duchesse, le 7 octobre; quant à celle dont il y est fait mention, écrite quinze jours auparavant, je ne l'ai point reçue : la quantité de sottes lettres qui me venoient de toutes parts par la poste me force à rebuter toutes celles dont l'écriture ne m'est pas connue, et il se peut qu'en mon absence la lettre de madame la duchesse n'ait pas été distinguée des autres. J'irois la réclamer à la poste, si l'expérience ne m'avoit appris que mes lettres disparoissoient aussitôt qu'elles sont rendues, et qu'il ne m'est plus possible de les ravoir.

C'est ainsi que j'en ai perdu une de M. Linnæus que je n'ai jamais pu ravoir, après avoir appris qu'elle étoit de lui, quoique j'aie employé pour cela le crédit d'une personne qui en a beaucoup dans les postes.

Le témoignage du souvenir de M. Granville, que madame la duchesse a eu la bonté de me transmettre, m'a fait un plaisir auquel rien n'eût manqué, si j'eusse appris en même temps que sa santé étoit meilleure.

M de Saint-Paul doit avoir fait passer à madame la duchesse deux

échantillons d'herbiers portatifs qui me paroissoient plus commodes e presque aussi utiles que les grands. Si j'avois le bonheur que l'un o l'autre, ou tous les deux, fussent du goût de madame la duchesse, j me ferois un vrai plaisir de les continuer, et cela me conserveroit pou la botanique un reste de goût presque éteint, et que je regrette. J'at tends là-dessus les ordres de madame la duchesse, et je la supplie d'a gréer mon respect.

Lettre XV.

A Paris, le 11 juillet 1776.

Le témoignage de souvenir et de bonté dont m'honore madame la duchesse de Portland est un cadeau bien précieux que je reçois avec autant de reconnoissance que de respect. Quant à l'autre cadeau qu'elle m'annonce, je la supplie de permettre que je ne l'accepte pas. Si la magnificence en est digne d'elle, elle n'est proportionnée ni à ma situation ni à mes besoins. Je me suis défait de tous mes livres de botanique, j'en ai quitté l'agréable amusement, devenu trop fatigant pour mon âge. Je n'ai pas un pouce de terre pour y mettre du persil ou des œillets, à plus forte raison des plantes d'Afrique; et, dans ma plus grande passion pour la botanique, content du foin que je trouvois sous mes pas, je n'eus jamais de goût pour les plantes étrangères qu'on ne trouve parmi nous qu'en exil et dénaturées dans les jardins des curieux. Celles que veut bien m'envoyer madame la duchesse seroient donc perdues entre mes mains; il en seroit de même et par la même raison de l'*Herbarium amboïnense*, et cette perte seroit regrettable à proportion du prix de ce livre et de l'envoi. Voilà la raison qui m'empêche d'accepter ce superbe cadeau, si toutefois ce n'est pas l'accepter que d'en garder le souvenir et la reconnoissance, en désirant qu'il soit employé plus utilement.

Je supplie très-humblement madame la duchesse d'agréer mon profond respect.

On vient de m'envoyer la caisse; et, quoique j'eusse extrêmement désiré d'en retirer la lettre de madame la duchesse, il m'a paru plus convenable, puisque j'avois à la rendre, de la renvoyer sans l'ouvrir.

LETTRE A M. DU PEYROU.

10 octobre 1764.

Traité historique des plantes qui croissent dans la Lorraine et le Trois-Évêchés, par M. P. J. Buç'hoz, avocat au parlement de Metz, docteur en médecine, etc.

Cet ouvrage, dont deux volumes ont déjà paru, en aura vingt in-8, avec des planches gravées.

J'en étois ici, monsieur, quand j'ai reçu votre docte lettre; je suis charmé de vos progrès. Je vous exhorte à continuer; vous serez notre maître, et vous aurez tout l'honneur de notre futur savoir. Je vous conseille pourtant de consulter M. Marais sur les noms des plantes, plus que sur leur étymologie; car *asphodelos*, et non pas *asphodeilos*, n'a pour racine aucun mot qui signifie ni *mort* ni *herbe*, mais tout au

plus un verbe qui signifie *je tue*, parce que les pétales de l'asphodèle ont quelque ressemblance à des fers de pique. Au reste, j'ai connu des asphodèles qui avoient de longues tiges et des feuilles semblables à celles des lis. Peut-être faut-il dire correctement *du genre des asphodèles*. La plante aquatique est bien nénufar, autrement *nymphæa*, comme je disois. Il faut redresser ma faute sur le calament, qui ne s'appelle pas en latin *calamentum*, mais *calamintha*, comme qui diroit belle menthe.

Le temps ni mon état présent ne m'en laissent pas dire davantage. Puisque mon silence doit parler pour moi, vous savez, monsieur, combien j'ai à me taire.

LETTRE A M. LIOTARD, LE NEVEU,

HERBORISTE A GRENOBLE.

Bourgoin, le 7 novembre 1768.

J'ai reçu, monsieur, les deux lettres que vous m'avez fait l'amitié de m'écrire. Je n'ai point fait de réponse à la première, parce qu'elle étoit une réponse elle-même, et qu'elle n'en exigeoit pas. Je vous envoie ci-joint le catalogue qui étoit avec la seconde, et sur lequel j'ai marqué les plantes que je serois bien aise d'avoir. Les dénominations de plusieurs d'entre elles ne sont pas exactes, ou du moins ne sont pas dans mon *Species* de l'édition de 1762. Vous m'obligerez de vouloir bien les y rapporter, avec le secours de M. Clappier, que je remercie et que je salue. J'accepte l'offre de quelques mousses que vous voulez bien y joindre, pourvu que vous ayez la bonté d'y mettre aussi très-exactement les noms; car je serois peut-être fort embarrassé pour les déterminer sans le secours de mon *Dillenius*, que je n'ai plus. A l'égard du prix, je le réglerois de bon cœur si je pouvois n'écouter que la libéralité que j'y voudrois mettre; mais, ma situation me forçant de me borner en toutes choses aux prix communs, je vous prie de vouloir bien régler celui-là de façon que vous y trouviez honnêtement votre compte, sans oublier de joindre à cette note celle des ports, et autres menus frais qui doivent vous être remboursés; et, comme je n'ai aucune correspondance à Grenoble, je vous enverrai le montant par le courrier, à moins que vous ne m'indiquiez quelque autre voie. L'offre de venir vous-même est obligeante; mais je ne l'accepte pas, attendu que je n'en pourrois profiter, qu'il ne fait plus le temps d'herboriser, et que je ne suis pas en état de sortir pour cela. Portez-vous bien, mon cher monsieur Liotard; je vous salue de tout mon cœur.

RENOU.

Pourriez-vous me dire si le *pistacia terebinthus* et l'*osiris alba* croissent auprès de Grenoble ? Je crois avoir trouvé l'un et l'autre au-dessus de la Bastille[1], mais je n'en suis pas sûr.

1. Montagne auprès de laquelle Grenoble est située. (ÉD.)

LETTRES ADRESSÉES A M. DE LA TOURETTE,

CONSEILLER EN LA COUR DES MONNOIES DE LYON.

Lettre I.

A Monquin, le $17\frac{17}{12}69$ [1].

J'ai différé, monsieur, de quelques jours à vous accuser la réception du livre que vous avez eu la bonté de m'envoyer de la part de M. Gouan, et à vous remercier, pour me débarrasser auparavant d'un envoi que j'avois à faire, et me ménager le plaisir de m'entretenir un peu plus longtemps avec vous.

Je ne suis pas surpris que vous soyez revenu d'Italie plus satisfait de la nature que des hommes; c'est ce qui arrive généralement aux bons observateurs, même dans les climats où elle est moins belle. Je sais qu'on trouve peu de penseurs dans ce pays-là; mais je ne conviendrois pas tout à fait qu'on n'y trouve à satisfaire que les yeux, j'y voudrois ajouter les oreilles. Au reste, quand j'appris votre voyage, je craignis, monsieur, que les autres parties de l'histoire naturelle ne fissent quelque tort à la botanique, et que vous ne rapportassiez de ce pays-là plus de raretés pour votre cabinet que de plantes pour votre herbier. Je présume, au ton de votre lettre, que je ne me suis pas beaucoup trompé. Ah! monsieur, vous feriez grand tort à la botanique de l'abandonner, après lui avoir si bien montré, par le bien que vous lui avez déjà fait, celui que vous pouvez encore lui faire.

Vous me faites bien sentir et déplorer ma misère, en me demandant compte de mon herborisation de Pila. J'y allai dans une mauvaise saison, par un très-mauvais temps, comme vous savez, avec de très-mauvais yeux, et avec des compagnons de voyage encore plus ignorans que moi, et privé par conséquent de la ressource pour y suppléer que j'avois à la grande Chartreuse. J'ajouterai qu'il n'y a point, selon moi, de comparaison à faire entre les deux herborisations, et que celle de Pila me paroît aussi pauvre que celle de la Chartreuse est abondante et riche. Je n'aperçus pas une *astrantia*, pas une *pirola*, pas une soldanelle, pas une ombellifère, excepté le *meum;* pas une saxifrage, pas une gentiane, pas une légumineuse, pas une belle didyname, excepté la mélisse à grandes fleurs. J'avoue aussi que nous errions sans guides, et sans savoir où chercher les places riches, et je ne suis pas étonné qu'avec tous les avantages qui me manquoient, vous ayez trouvé dans cette triste et vilaine montagne des richesses que je n'y ai pas vues. Quoi qu'il en soit, je vous envoie, monsieur, la courte liste de ce que j'y ai vu, plutôt que de ce que j'en ai rapporté; car la pluie et ma maladresse ont fait que presque tout ce que j'avois recueilli s'est trouvé gâté et pourri à mon arrivée ici. Il n'y a dans tout cela que deux ou trois plantes qui m'aient fait un grand plaisir. Je mets à leur tête le

1. Pour l'explication de cette manière de dater, comme pour connoître le motif du quatrain placé en tête de chacune des lettres qui vont suivre, voyez dans la *Correspondance* la note qui se rapporte à la lettre à l'abbé M.***, du 9 février 1779. (Ed.)

Sonchus alpinus, plante de cinq pieds de haut, dont le feuillage et le port sont admirables, et à qui ses grandes et belles fleurs bleues donnent un éclat qui la rendroit digne d'entrer dans votre jardin. J'aurois voulu, pour tout au monde, en avoir des graines: mais cela ne me fut pas possible, le seul pied que nous trouvâmes étant tout nouvellement en fleurs; et, vu la grandeur de la plante, et qu'elle est extrêmement aqueuse, à peine en ai-je pu conserver quelques débris à demi pourris. Comme j'ai trouvé en route quelques autres plantes assez jolies, j'en ai ajouté séparément la note, pour ne pas la confondre avec ce que j'ai trouvé sur la montagne. Quant à la désignation particulière des lieux, il m'est impossible de vous la donner; car, outre la difficulté de la faire intelligiblement, je ne m'en ressouviens pas moi-même; ma mauvaise vue et mon étourderie font que je ne sais presque jamais où je suis; je ne puis venir à bout de m'orienter, et je me perds à chaque instant quand je suis seul, sitôt que je perds mon renseignement de vue.

Vous souvenez-vous, monsieur, d'un petit souchet que nous trouvâmes en assez grande abondance auprès de la grande Chartreuse, et que je crus d'abord être le *cyperus fuscus*, *Lin.?* Ce n'est point lui, et il n'en est fait aucune mention, que je sache, ni dans le *Species*, ni dans aucun auteur de botanique, hors le seul *Michelius*, dont voici la phrase : *Cyperus radice repente, odora, locustis unciam longis et lineam latis* (tab. 31, f. 1). Si vous avez, monsieur, quelque renseignement plus précis ou plus sûr dudit souchet, je vous serois très-obligé de vouloir bien m'en faire part.

La botanique devient un tracas si embarrassant et si dispendieux quand on s'en occupe avec autant de passion, que, pour y mettre de la réforme, je suis tenté de me défaire de mes livres de plantes. La nomenclature et la synonymie forment une étude immense et pénible : quand on ne veut qu'observer, s'instruire, et s'amuser entre la nature et soi, l'on n'a pas besoin de tant de livres. Il en faut peut-être pour prendre quelque idée du système végétal, et apprendre à observer; mais, quand une fois on a les yeux ouverts, quelque ignorant d'ailleurs qu'on puisse être, on n'a plus besoin de livres pour voir et admirer sans cesse. Pour moi, du moins, en qui l'opiniâtreté a mal suppléé à la mémoire, et qui n'ai fait que bien peu de progrès, je sens neanmoins qu'avec les gramens d'une cour ou d'un pré j'aurois de quoi m'occuper tout le reste de ma vie, sans jamais m'ennuyer un moment. Pardon, monsieur, de tout ce long bavardage. Le sujet fera mon excuse auprès de vous. Agréez, je vous supplie, mes très-humbles salutations.

Lettre II.

Monquin, le $17\frac{26}{1}70$.

Pauvres aveugles que nous sommes!
Ciel, démasque les imposteurs,
Et force leurs barbares cœurs
A s'ouvrir aux regards des hommes.

C'en est fait, monsieur, pour moi de la botanique; il n'en est plus question quant à présent, et il y a peu d'apparence que je sois dans le

cas d'y revenir. D'ailleurs je vieillis, je ne suis plus ingambe pour herboriser; et des incommodités qui m'avoient laissé d'assez longs relâches menacent de me faire payer cette trêve. C'est bien assez désormais pour mes forces des courses de nécessité; je dois renoncer à celles d'agrément, ou les borner à des promenades qui ne satisfont pas l'avidité d'un botanophile. Mais, en renonçant à une étude charmante, qui pour moi s'étoit transformée en passion, je ne renonce pas aux avantages qu'elle m'a procurés, et surtout, monsieur, à cultiver votre connoissance et vos bontés, dont j'espère aller dans peu vous remercier en personne. C'est à vous qu'il faut renvoyer toutes les exhortations que vous me faites sur l'entreprise d'un dictionnaire de botanique, dont il est étonnant que ceux qui cultivent cette science sentent si peu la nécessité. Votre âge, monsieur, vos talens, vos connoissances, vous donnent les moyens de former, diriger et exécuter supérieurement cette entreprise; et les applaudissemens avec lesquels vos premiers essais ont été reçus du public vous sont garans de ceux avec lesquels il accueilleroit un travail plus considérable. Pour moi, qui ne suis dans cette étude, ainsi que dans beaucoup d'autres, qu'un écolier radoteur, j'ai songé plutôt, en herborisant, à me distraire et m'amuser qu'à m'instruire, et n'ai point eu, dans mes observations tardives, la sotte idée d'enseigner au public ce que je ne savois pas moi-même. Monsieur, j'ai vécu quarante ans heureux sans faire des livres; je me suis laissé entraîner dans cette carrière tard et malgré moi : j'en suis sorti de bonne heure. Si je ne retrouve pas, après l'avoir quittée, le bonheur dont je jouissois avant d'y entrer, je retrouve au moins assez de bon sens pour sentir que je n'y étois pas propre, et pour perdre à jamais la tentation d'y rentrer.

J'avoue pourtant que les difficultés que j'ai trouvées dans l'étude des plantes m'ont donné quelques idées sur le moyen de la faciliter et de la rendre utile aux autres, en suivant le fil du système végétal par une méthode plus graduelle et moins abstraite que celle de Tournefort et de tous ses successeurs, sans en excepter Linnæus lui-même. Peut-être mon idée est-elle impraticable. Nous en causerons, si vous voulez, quand j'aurai l'honneur de vous voir. Si vous la trouviez digne d'être adoptée, et qu'elle vous tentât d'entreprendre sur ce plan des institutions botaniques, je croirois avoir beaucoup plus fait en vous excitant à ce travail, que si je l'avois entrepris moi-même.

Je vous dois des remercîmens, monsieur, pour les plantes que vous avez eu la bonté de m'envoyer dans votre lettre, et bien plus encore pour les éclaircissemens dont vous les avez accompagnées. Le *papyrus* m'a fait grand plaisir, et je l'ai mis bien précieusement dans mon herbier. Votre *antirrhinum purpureum* m'a bien prouvé que le mien n'étoit pas le vrai, quoiqu'il y ressemble beaucoup; je penche à croire avec vous que c'est une variété de l'*arvense;* et je vous avoue que j'en trouve plusieurs dans le *Species*, dont les phrases ne suffisent point pour me donner des différences spécifiques bien claires. Voilà, ce me semble, un défaut que n'auroit jamais la méthode que j'imagine, parce qu'on auroit toujours un objet fixe et réel de comparaison, sur lequel on pourroit aisément assigner les différences.

Parmi les plantes dont je vous ai précédemment envoyé la liste, j'en ai omis une dont Linnæus n'a pas marqué la patrie, et que j'ai trouvée à Pila; c'est le *rubia peregrina* : je ne sais si vous l'avez aussi remarquée; elle n'est pas absolument rare dans la Savoie et dans le Dauphiné.

Je suis ici dans un grand embarras pour le transport de mon bagage, consistant, en grande partie, dans un attirail de botanique. J'ai surtout, dans des papiers épars, un grand nombre de plantes sèches en assez mauvais ordre, et communes pour la plupart, mais dont cependant quelques-unes sont plus curieuses : mais je n'ai ni le temps ni le courage de les trier, puisque ce travail me devient désormais inutile. Avant de jeter au feu tout ce fatras de paperasses, j'ai voulu prendre la liberté de vous en parler à tout hasard : et si vous étiez tenté de parcourir ce foin, qui véritablement n'en vaut pas la peine, j'en pourrois faire une liasse qui vous parviendroit par M. Pasquet; car, pour moi, je ne sais comment emporter tout cela, ni qu'en faire. Je crois me rappeler, par exemple, qu'il s'y trouve quelques fougères, entre autres le *polypodium fragrans*, que j'ai herborisées en Angleterre, et qui ne sont pas communes partout. Si même la revue de mon herbier et de mes livres de botanique pouvoit vous amuser quelques momens, le tout pourroit être déposé chez vous, et vous le visiteriez à votre aise. Je ne doute pas que vous n'ayez la plupart de mes livres. Il peut cependant s'en trouver d'anglois, comme *Parkinson*, et le *Gérard émaculé*, que peut-être n'avez-vous pas. Le *Valerius Cordus* est assez rare; j'avois aussi *Tragus*, mais je l'ai donné à M. Clappier.

Je suis surpris de n'avoir aucune nouvelle de M. Gouan, à qui j'ai envoyé les *carex*[1] de ce pays qu'il paroissoit désirer, et quelques autres petites plantes, le tout à l'adresse de M. de Saint-Priest, qu'il m'avoit donnée. Peut-être le paquet ne lui est-il pas parvenu : c'est ce que je ne saurois vérifier, vu que jamais un seul mot de vérité ne pénètre à travers l'édifice de ténèbres qu'on a pris soin d'élever autour de moi. Heureusement les ouvrages des hommes sont périssables comme eux, mais la vérité est éternelle : *post tenebras lux*.

Agréez, monsieur, je vous supplie, mes plus sincères salutations.

Lettre III.

Monquin, le $17\frac{22}{2}70$.

Pauvres aveugles que nous sommes ! etc.

Ne faites, monsieur, aucune attention à la bizarrerie de ma date; c'est une formule générale qui n'a nul trait à ceux à qui j'écris, mais seulement aux honnêtes gens qui disposent de moi avec autant d'équité que de bonté. C'est, pour ceux qui se laissent séduire par la puissance et tromper par l'imposture, un avis qui les rendra plus inexcusables, si, jugeant sur des choses que tout devroit leur rendre suspectes, ils s'obstinent à se refuser aux moyens que prescrit la justice pour s'assurer de la vérité.

1. Je me souviens d'avoir mis par mégarde un nom pour un autre : *carex vulpina*, pour *carex leporina*.

C'est avec regret que je vois reculer, par mon état et par la mauvaise saison, le moment de me rapprocher de vous. J'espère cependant ne pas tarder beaucoup encore. Si j'avois quelques graines qui valussent la peine de vous être présentées, je prendrois le parti de vous les envoyer d'avance, pour ne pas laisser passer le temps de les semer; mais j'avois fort peu de chose, et je le joignis avec des plantes de Pila, dans un envoi que je fis il y a quelques mois à Mme la duchesse de Portland, et qui n'a pas été plus heureux, selon toute apparence, que celui que j'ai fait à M. Gouan, puisque je n'ai aucune nouvelle ni de l'un ni de l'autre. Comme celui de Mme de Portland étoit plus considérable, et que j'y avois mis plus de soin et de temps, je le regrette davantage; mais il faut bien que j'apprenne à me consoler de tout. J'ai pourtant encore quelques graines d'un fort beau *seseli* de ce pays, que j'appelle *seseli Halleri*, parce que je ne le trouve pas dans *Linnæus*. J'en ai aussi d'une plante d'Amérique, que j'ai fait semer dans ce pays avec d'autres graines qu'on m'avoit données, et qui seule a réussi. Elle s'appelle *gombaut* dans les îles, et j'ai trouvé que c'étoit l'*hibiscus esculentus;* il a bien levé, bien fleuri; et j'en ai tiré d'une capsule quelques graines bien mûres, que je vous porterai avec le *seseli*, si vous ne les avez pas. Comme l'une de ces plantes est des pays chauds, et que l'autre grène fort tard dans nos campagnes, je présume que rien ne presse pour les mettre en terre, sans quoi je prendrois le parti de vous les envoyer.

Votre *galium rotundifolium*, monsieur, est bien lui-même à mon avis, quoiqu'il doive avoir la fleur blanche, et que le vôtre l'ait flave; mais comme il arrive à beaucoup de fleurs blanches de jaunir en séchant, je pense que les siennes sont dans le même cas. Ce n'est point du tout mon *rubia peregrina*, plante beaucoup plus grande, plus rigide, plus âpre, et de la consistance tout au moins de la garance ordinaire, outre que je suis certain d'y avoir vu des baies que n'a pas votre *galium*, et qui sont le caractère générique des *rubia*. Cependant je suis, je vous l'avoue, hors d'état de vous en envoyer un échantillon. Voici, là-dessus, mon histoire.

J'avois souvent vu en Savoie et en Dauphiné la garance sauvage, et j'en avois pris quelques échantillons. L'année dernière, à Pila, j'en vis encore; mais elle me parut différente des autres, et il me semble que j'en mis un spécimen dans mon portefeuille. Depuis mon retour, lisant, par hasard, dans l'article *rubia peregrina*, que sa feuille n'avoit point de nervure en dessus, je me rappelai ou crus me rappeler que mon *rubia* de Pila n'en avoit point non plus; de là je conclus que c'étoit le *rubia peregrina*. En m'échauffant sur cette idée, je vins à conclure la même chose des autres garances que j'avois trouvées dans ces pays, parce qu'elles n'avoient d'ordinaire que quatre feuilles; pour que cette conclusion fût raisonnable, il auroit fallu chercher les plantes et vérifier; voilà ce que ma paresse ne me permit point de faire, vu le désordre de mes paperasses, et le temps qu'il auroit fallu mettre à cette recherche. Depuis la réception, monsieur, de votre lettre, j'ai mis plus de huit jours à feuilleter tous mes livres et papiers l'un après l'autre, sans pouvoir retrouver ma plante de Pila, que j'ai peut-être

jetée avec tout ce qui est arrivé pourri. J'en ai retrouvé quelques-unes des autres; mais j'ai eu la mortification d'y trouver la nervure bien marquée, qui m'a désabusé, du moins sur celles-là. Cependant ma mémoire, qui me trompe si souvent, me retrace si bien celle de Pila, que j'ai peine encore à en démordre, et je ne désespère pas qu'elle ne se retrouve dans mes papiers ou dans mes livres. Quoi qu'il en soit, figurez-vous dans l'échantillon ci-joint les feuilles un peu plus larges et sans nervure; voilà ma plante de Pila.

Quelqu'un de ma connoissance a souhaité d'acquérir mes livres de botanique en entier, et me demande même la préférence: ainsi je ne me prévaudrai point sur cet article de vos obligeantes offres. Quant au fourrage épars dans des chiffons, puisque vous ne dédaignez pas de le parcourir, je le ferai remettre à M. Pasquet; mais il faut auparavant que je feuillette et vide mes livres, dans lesquels j'ai la mauvaise habitude de fourrer, en arrivant, les plantes que j'apporte, parce que cela est plus tôt fait. J'ai trouvé le secret de gâter, de cette façon, presque tous mes livres, et de perdre presque toutes mes plantes, parce qu'elles tombent et se brisent sans que j'y fasse attention, tandis que je feuillette et parcours le livre, uniquement occupé de ce que j'y cherche.

Je vous prie, monsieur, de faire agréer mes remercîmens et salutations à M. votre frère. Persuadé de ses bontés et des vôtres, je me prévaudrai volontiers de vos offres dans l'occasion. Je finis, sans façon, en vous saluant, monsieur, de tout mon cœur.

Lettre IV.

Monquin, le $17\frac{16}{3}70$.

Pauvres aveugles que nous sommes! etc.

Voici, monsieur, mes misérables herbailles, où j'ai bien peur que vous ne trouviez rien qui mérite d'être ramassé, si ce n'est des plantes que vous m'avez données vous-même, dont j'avois quelques-unes à double, et dont après en avoir mis plusieurs dans mon herbier, je n'ai pas eu le temps de tirer le même parti des autres. Tout l'usage que je vous conseille d'en faire est de mettre le tout au feu. Cependant, si vous avez la patience de feuilleter ce fatras, vous y trouverez, je crois, quelques plantes qu'un officier obligeant a eu la bonté de m'apporter de Corse, et que je ne connois pas.

Voici aussi quelques graines du *seseli Halleri*. Il y en a peu, et je ne l'ai recueilli qu'avec beaucoup de peine, parce qu'il grène fort tard et mûrit difficilement en ce pays : mais il y devient, en revanche, une très-belle plante, tant par son beau port que par la teinte de pourpre que les premières atteintes du froid donnent à ses ombelles et à ses tiges. Je hasarde aussi d'y joindre quelques graines de *gombaut*, quoique vous ne m'en ayez rien dit, et que peut-être vous l'ayez ou ne vous en souciiez pas, et quelques graines de l'*heptaphyllon*, qu'on ne s'avise guère de ramasser, et qui peut-être ne lève pas dans les jardins, car je ne me souviens pas d'y en avoir jamais vu.

Pardon, monsieur, de la hâte extrême avec laquelle je vous écris

ces deux mots, et qui m'a fait presque oublier de vous remercier de l'*asperula taurina*, qui m'a fait bien grand plaisir. Si nos chemins étoient praticables pour les voitures, je serois déjà près de vous. Je vous porterai le catalogue de mes livres, nous y marquerons ceux qui peuvent vous convenir; et si l'acquéreur veut s'en défaire, j'aurai soin de vous les procurer. Je ne demande pas mieux, monsieur, je vous assure, que de cultiver vos bontés: et si jamais j'ai le bonheur d'être un peu mieux connu de vous que de M.***, qui dit si bien me connoître, j'espère que vous ne m'en trouverez pas indigne. Je vous salue de tout mon cœur.

Avez-vous le *dianthus superbus*? Je vous l'envoie à tout hasard. C'est réellement un bien bel œillet, et d'une odeur bien suave, quoique foible. J'ai pu recueillir de la graine bien aisément, car il croît en abondance dans un pré qui est sous mes fenêtres. Il ne devroit être permis qu'aux chevaux du soleil de se nourrir d'un pareil foin.

Lettre V.

A Paris, le 17/70.

Pauvres aveugles que nous sommes! etc.

Je voulois, monsieur, vous rendre compte de mon voyage en arrivant à Paris; mais il m'a fallu quelques jours pour m'arranger et me remettre au courant avec mes anciennes connoissances. Fatigué d'un voyage de deux jours, j'en séjournai trois ou quatre à Dijon, d'où, par la même raison, j'allai faire un pareil séjour à Auxerre, après avoir eu le plaisir de voir en passant M. de Buffon, qui me fit l'accueil le plus obligeant. Je vis aussi à Montbard M. Daubenton le subdélégué, lequel, après une heure ou deux de promenade ensemble dans le jardin, me dit que j'avois déjà des commencemens, et qu'en continuant de travailler je pourrois devenir un peu botaniste. Mais le lendemain, l'étant allé voir avant mon départ, je parcourus avec lui sa pépinière, malgré la pluie qui nous incommodoit fort; et n'y connoissant presque rien, je démentis si bien la bonne opinion qu'il avoit eue de moi la veille, qu'il rétracta son éloge et ne me dit plus rien du tout. Malgré ce mauvais succès, je n'ai pas laissé d'herboriser un peu durant ma route, et de me trouver en pays de connoissance dans la campagne et dans les bois. Dans presque toute la Bourgogne j'ai vu la terre couverte, à droite et à gauche, de cette même grande gentiane jaune que je n'avois pu trouver à Pila. Les champs, entre Montbard et Chablis, sont pleins de *bulbocastanum*, mais la bulbe en est beaucoup plus âcre qu'en Angleterre, et presque immangeable; l'*œnanthe fistulosa* et la coquelourde (*pulsatilla*) y sont aussi en quantité : mais n'ayant traversé la forêt de Fontainebleau que très à la hâte, je n'y ai rien vu du tout de remarquable que le *geranium grandiflorum*, que je trouvai sous mes pieds par hasard une seule fois.

J'allai hier voir M. Daubenton au jardin du Roi; j'y rencontrai en me promenant M. Richard, jardinier de Trianon, avec lequel je m'empressai, comme vous jugez bien, de faire connoissance. Il me promit de

ne faire voir son jardin, qui est beaucoup plus riche que celui du Roi à Paris : ainsi me voilà à portée de faire, dans l'un et dans l'autre, quelque connoissance avec les plantes exotiques, sur lesquelles, comme vous avez pu voir, je suis parfaitement ignorant. Je prendrai, pour voir Trianon plus à mon aise, quelque moment où la cour ne sera pas à Versailles, et je tâcherai de me fournir à double de tout ce qu'on me permettra de prendre, afin de pouvoir vous envoyer ce que vous pourriez ne pas avoir. J'ai aussi vu le jardin de M. Cochin, qui m'a paru fort beau; mais, en l'absence du maître, je n'ai osé toucher à rien. Je suis, depuis mon arrivée, tellement accablé de visites et de dîners, que, si ceci dure, il est impossible que j'y tienne, et malheureusement je manque de force pour me défendre. Cependant, si je ne prends bien vite un autre train de vie, mon estomac et ma botanique sont en grand péril. Tout ceci n'est pas le moyen de reprendre la copie de musique d'une façon bien lucrative; et j'ai peur qu'à force de dîner en ville je ne finisse par mourir de faim chez moi. Mon âme navrée avoit besoin de quelque dissipation, je le sens; mais je crains de n'en pouvoir ici régler la mesure, et j'aimerois encore mieux être tout en moi que tout hors de moi. Je n'ai point trouvé, monsieur, de société mieux tempérée et qui me convînt mieux que la vôtre; point d'accueil plus selon mon cœur que celui que, sous vos auspices, j'ai reçu de l'adorable Mélanie. S'il m'étoit donné de me choisir une vie égale et douce, je voudrois, tous les jours de la mienne, passer la matinée au travail, soit à ma copie, soit sur mon herbier; dîner avec vous et Mélanie; nourrir ensuite, une heure ou deux, mon oreille et mon cœur des sons de sa voix et de ceux de sa harpe; puis me promener tête à tête avec vous le reste de la journée, en herborisant et philosophant selon notre fantaisie. Lyon m'a laissé des regrets qui m'en rapprocheront quelque jour peut-être : si cela m'arrive, vous ne serez pas oublié, monsieur, dans mes projets : puissiez-vous concourir à leur exécution! Je suis fâché de ne savoir pas ici l'adresse de M. votre frère, s'il y est encore : je n'aurois pas tardé si longtemps à l'aller voir, me rappeler à son souvenir, et le prier de vouloir bien me rappeler quelquefois au vôtre et à celui de M.***.

Si mon papier ne finissoit pas, si la poste n'alloit pas partir, je ne saurois pas finir moi-même. Mon bavardage n'est pas mieux ordonné sur le papier que dans la conversation. Veuillez supporter l'un comme vous avez supporté l'autre. *Vale, et me ama.*

LETTRE VI.

A Paris, le $17\frac{28}{9}70$.

Pauvres aveugles que nous sommes! etc.

Je ne voulois, monsieur, m'accuser de mes torts qu'après les avoir réparés; mais le mauvais temps qu'il fait et la saison qui se gâte me punissent d'avoir négligé le jardin du Roi tandis qu'il faisoit beau, et me mettent hors d'état de vous rendre compte, quant à présent, du *plantago uniflora*, et des autres plantes curieuses dont j'aurois pu vous parler, si j'avois su mieux profiter des bontés de M. de Jussieu. Je ne

désespère pas pourtant de profiter encore de quelque beau jour d'automne pour faire ce pèlerinage, et aller recevoir, pour cette année, les adieux de la syngénésie : mais, en attendant ce moment, permettez, monsieur, que je prenne celui-ci pour vous remercier, quoique tard, de la continuation de vos bontés et de vos lettres, qui me feront toujours le plus vrai plaisir, quoique je sois peu exact à y répondre. J'ai encore à m'accuser de beaucoup d'autres omissions pour lesquelles je n'ai pas moins besoin de pardon. Je voulois aller remercier M. votre frère de l'honneur de son souvenir, et lui rendre sa visite; j'ai tardé d'abord, et puis j'ai oublié son adresse. Je le revis une fois à la comédie italienne; mais nous étions dans des loges éloignées, je ne pus l'aborder, et maintenant j'ignore même s'il est encore à Paris. Autre tort inexcusable : je me suis rappelé de ne vous avoir point remercié de la connoissance de M. Robinet, et de l'accueil obligeant que vous m'avez attiré de lui. Si vous comptez avec votre serviteur, il restera trop insolvable; mais puisque nous sommes en usage, moi de faillir, vous de pardonner, couvrez encore cette fois mes fautes de votre indulgence, et je tâcherai d'en avoir moins besoin dans la suite, pourvu toutefois que vous n'exigiez pas de l'exactitude dans mes réponses : car ce devoir est absolument au-dessus de mes forces, surtout dans ma position actuelle. Adieu, monsieur; souvenez-vous quelquefois, je vous supplie, d'un homme qui vous est bien sincèrement attaché, et qui ne se rappelle jamais sans plaisir et sans regret les promenades charmantes qu'il a eu le bonheur de faire avec vous.

On a représenté *Pygmalion* à Montigny; je n'y étois pas, ainsi je n'en puis parler. Jamais le souvenir de ma première Galathée ne me laissera le désir d'en voir une autre.

Lettre VII.

A Paris, le $17\frac{26}{11}70$.

Pauvres aveugles que nous sommes ! etc.

Je ne sais presque plus, monsieur, comment oser vous écrire, après avoir tardé si longtemps à vous remercier du trésor de plantes sèches que vous avez eu la bonté de m'envoyer en dernier lieu. N'ayant pas encore eu le temps de les placer, je ne les ai pas extrêmement examinées; mais je vois à vue de pays qu'elles sont belles et bonnes; je ne doute pas qu'elles ne soient bien dénommées, et que toutes les observations que vous me demandez ne se réduisent à des approbations. Cet envoi me remettra, je l'espère, un peu dans le train de la botanique, que d'autres soins m'ont fait extrêmement négliger depuis mon arrivée ici; et le désir de vous témoigner ma bien impuissante, mais bien sincère reconnoissance, me fournira peut-être avec le temps quelque chose à vous envoyer. Quant à présent je me présente tout à fait à vide, n'ayant des semences dont vous m'envoyez la note que le seul *doronicum pardulianches* que je crois vous avoir déjà donné, et dont je vous envoie mon misérable reste. Si j'eusse été prévenu quand j'allai à Pila l'année dernière, j'aurois pu vous apporter aisément un litron des semences du *prenanthes purpurea*, et il y en a quelques autres, comme

tamus et la gentiane perfoliée, que vous devez trouver aisément autour de vous. Je n'ai pas oublié le *plantago monanthos*, mais on n'a pu me le donner au jardin du Roi, où il n'y en avoit qu'un seul pied sans fleur et sans fruit; j'en ai depuis recouvré un petit vilain échantillon que je vous enverrai avec autre chose, si je ne trouve pas mieux; mais, comme il croît en abondance autour de l'étang de Montmorency, j'y compte aller herboriser le printemps prochain, et vous envoyer, s'il se peut, plantes et graines. Depuis que je suis à Paris, je n'ai été encore que trois ou quatre fois au jardin du Roi; et quoiqu'on m'y accueille avec la plus grande honnêteté et qu'on m'y donne volontiers des échantillons de plantes, je vous avoue que je n'ai pu m'enhardir encore à demander des graines. Si j'en viens là, c'est pour vous servir que j'en aurai le courage, mais cela ne peut venir tout d'un coup. J'ai parlé à M. de Jussieu du *papyrus* que vous avez rapporté de Naples; il doute que ce soit le vrai papier *nilotica*. Si vous pouviez lui en envoyer, soit plante, soit graines, soit par moi, soit par d'autres, j'ai vu que cela lui feroit grand plaisir, et ce seroit peut-être un excellent moyen d'obtenir de lui beaucoup de choses qu'alors nous aurions bonne grâce à demander, quoique je sache bien par expérience qu'il est charmé d'obliger gratuitement; mais j'ai besoin de quelque chose pour m'enhardir, quand il faut demander.

Je remets, avec cette lettre, à MM. Boy de La Tour qui s'en retournent, une boîte contenant une araignée de mer qui vient de bien loin; car on me l'a envoyée du golfe du Mexique. Comme cependant ce n'est pas une pièce bien rare et qu'elle a été fort endommagée dans le trajet, j'hésitois à vous l'envoyer: mais on me dit qu'elle peut se raccommoder et trouver place encore dans un cabinet : cela supposé, je vous prie de lui en donner une dans le vôtre, en considération d'un homme qui vous sera toute sa vie bien sincèrement attaché. J'ai mis dans la même boîte les deux ou trois semences de doronic et autres que j'avois sous la main. Je compte l'été prochain me remettre au courant de la botanique pour tâcher de mettre un peu du mien dans une correspondance qui m'est précieuse, et dont j'ai eu jusqu'ici seul tout le profit. Je crains d'avoir poussé l'étourderie au point de ne vous avoir pas remercié de la complaisance de M. Robinet, et des honnêtetés dont il m'a comblé. J'ai aussi laissé repartir d'ici M. de Fleurieu sans aller lui rendre mes devoirs, comme je le devois et voulois faire. Ma volonté, monsieur, n'aura jamais de tort auprès de vous ni des vôtres; mais ma négligence m'en donne souvent de bien inexcusables que je vous prie toutefois d'excuser dans votre miséricorde. Ma femme a été très-sensible à l'honneur de votre souvenir, et nous vous prions l'un et l'autre d'agréer nos très-humbles salutations.

LETTRE VIII.

A Paris, le $17\frac{2}{1}72$.

Pauvres aveugles que nous sommes! etc.

J'ai reçu, monsieur, avec grand plaisir, de vos nouvelles, des témoignages de votre souvenir, et des détails de vos intéressantes occupa-

tions. Mais vous me parlez d'un envoi de plantes par M. l'abbé Rosier que je n'ai point reçu. Je me souviens bien d'en avoir reçu un de votr part, et de vous en avoir remercié, quoique un peu tard, avant votr voyage de Paris; mais depuis votre retour à Lyon, votre lettre a ét pour moi votre premier signe de vie; et j'en ai été d'autant plu charmé, que j'avois presque cessé de m'y attendre.

En apprenant les changemens survenus à Lyon, j'avois si bien pré jugé que vous vous regarderiez comme affranchi d'un dur esclavage, e que, dégagé de devoirs, respectables assurément, mais qu'un homme de goût mettra difficilement au nombre de ses plaisirs, vous en goûteriez un très-vif à vous livrer tout entier à l'étude de la nature, que j'avois résolu de vous en féliciter. Je suis fort aise de pouvoir du moins exécuter après coup, et sur votre propre témoignage, une résolution que ma paresse ne m'a pas permis d'exécuter d'avance, quoique très-sûr que cette félicitation ne viendroit pas mal à propos.

Les détails de vos herborisations et de vos découvertes m'ont fait battre le cœur d'aise. Il me sembloit que j'étois à votre suite, et que je partageois vos plaisirs; ces plaisirs si purs, si doux, que si peu d'hommes savent goûter, et dont, parmi ce peu-là, moins encore sont dignes, puisque je vois, avec autant de surprise que de chagrin, que la botanique elle-même n'est pas exempte de ces jalousies, de ces haines couvertes et cruelles qui empoisonnent et déshonorent tous les autres genres d'études. Ne me soupçonnez point, monsieur, d'avoir abandonné ce goût délicieux; il jette un charme toujours nouveau sur ma vie solitaire. Je m'y livre pour moi seul, sans succès, sans progrès, presque sans communication, mais chaque jour plus convaincu que les loisirs livrés à la contemplation de la nature sont les momens de la vie où l'on jouit le plus délicieusement de soi. J'avoue pourtant que, depuis votre départ, j'ai joint un petit objet d'amour-propre à celui d'amuser innocemment et agréablement mon oisiveté. Quelques fruits étrangers, quelques graines qui me sont par hasard tombées entre les mains, m'ont inspiré la fantaisie de commencer une très-petite collection en ce genre. Je dis commencer, car je serois bien fâché de tenter de l'achever, quand la chose me seroit possible, n'ignorant pas que, tandis qu'on est pauvre, on ne sent que le plaisir d'acquérir; et que, quand on est riche, au contraire, on ne sent que la privation de ce qui nous manque, et l'inquiétude inséparable du désir de compléter ce qu'on a. Vous devez depuis longtemps en être à cette inquiétude, vous, monsieur, dont la riche collection rassemble en petit presque toutes les productions de la nature, et prouve, par son bel assortiment, combien M. l'abbé Rosier a eu raison de dire qu'elle est l'ouvrage du choix et non du hasard. Pour moi, qui ne vais que tâtonnant dans un petit coin de cet immense labyrinthe, je rassemble fortuitement et précieusement tout ce qui me tombe sous la main, et non-seulement j'accepte avec ardeur et reconnoissance les plantes que vous voulez bien m'offrir; mais, si vous vous trouviez avec cela quelques fruits ou graines surnuméraires et de rebut dont vous voulussiez bien m'enrichir, j'en ferois la gloire de ma petite collection naissante. Je suis confus de ne pouvoir, dans ma misère,

en vous offrir en échange, au moins pour le moment. Car, quoique eusse rassemblé quelques plantes depuis mon arrivée à Paris, ma négligence et l'humidité de la chambre que j'ai d'abord habitée ont tout issé pourrir. Peut-être serai-je plus heureux cette année, ayant résolu 'employer plus de soin dans la dessiccation de mes plantes, et surtout e les coller à mesure qu'elles sont sèches: moyen qui m'a paru le eilleur pour les conserver. J'aurai mauvaise grâce, ayant fait une echerche vaine, de vous faire valoir une herborisation que j'ai faite à Montmorency l'été dernier avec la caterve du jardin du Roi; mais il est ertain qu'elle ne fut entreprise de ma part que pour trouver le *plantago monanthos*, que j'eus le chagrin d'y chercher inutilement. M. de ussieu le jeune, qui vous a vu sans doute à Lyon, aura pu vous dire vec quelle ardeur je priai tous ces messieurs, sitôt que nous approhâmes de la queue de l'étang, de m'aider à la recherche de cette lante; ce qu'ils firent, et entre autres M. Thouin, avec une complaiance et un soin qui méritoient un meilleur succès.

Nous ne trouvâmes rien; et après deux heures d'une recherche nutile, au fort de la chaleur, et le jour le plus chaud de l'année, nous ûmes respirer et faire la halte sous des arbres qui n'étoient pas loin, oncluant unanimement que le *plantago uniflora*, indiqué par Tournefort et M. de Jussieu aux environs de l'étang de Montmorency, en avoit bsolument disparu. L'herborisation au surplus fut assez riche en plantes ommunes; mais tout ce qui vaut la peine d'être mentionné se réduit à *osmonde royale*, le *lythrum hyssopifolia*, le *lysimachia tenella*, le *eplis portula*, le *drosera rotundifolia*, le *cyperus fuscus*, le *schœnus nigricans*, et l'*hydrocotyle*, naissante avec quelques feuilles petites et ares, sans aucune fleur.

Le papier me manque pour prolonger ma lettre. Je ne vous parle oint de moi, parce que je n'ai plus rien de nouveau à vous en dire, et ue je ne prends plus aucun intérêt à ce que disent, publient, imprinent, inventent, assurent, et prouvent, à ce qu'ils prétendent, mes ontemporains, de l'être imaginaire et fantastique auquel il leur a plu le donner mon nom. Je finis donc mon bavardage avec ma feuille, vous riant d'excuser le désordre et le griffonnage d'un homme qui a perdu oute habitude d'écrire, et qui ne la reprend presque que pour vous. Je ous salue, monsieur, de tout mon cœur, et vous prie de ne pas m'oublier auprès de M. et Mme de Fleurieu.

Lettre IX.

A Paris, le 17 $\frac{4}{1}$73.

Pauvres aveugles que nous sommes! etc.

Votre seconde lettre, monsieur, m a fait sentir bien vivement le tort l'avoir tardé si longtemps à répondre à la précédente, et à vous remercier des plantes qui l'accompagnoient. Ce n'est pas que je n'aie été bien ensible à votre souvenir et à votre envoi: mais la nécessité d'une vie rop sédentaire, et l'inhabitude d'écrire des lettres, en augmentent journellement la difficulté, et je sens qu'il faudra renoncer bientôt à tout

commerce épistolaire, même avec les personnes qui, comme vous monsieur, me l'ont toujours rendu instructif et agréable.

Mon occupation principale et la diminution de mes forces ont ralent mon goût pour la botanique, au point de craindre de le perdre tout à fait. Vos lettres et vos envois sont bien propres à le ranimer. Le retou de la belle saison y contribuera peut-être : mais je doute qu'en aucu temps ma paresse s'accommode longtemps de la fantaisie des collections Celle de graines qu'a faite M. Thouin avoit excité mon émulation, e j'avois tenté de rassembler en petit autant de diverses semences et d fruits, soit indigènes, soit exotiques, qu'il en pourroit tomber sous ma main : j'ai bien fait des courses dans cette intention. J'en suis revent avec des moissons assez raisonnables, et beaucoup de personnes obligeantes ayant contribué à les augmenter, je me suis bientôt senti, dans ma pauvreté, l'embarras des richesses; car, quoique je n'aie pas en tou un millier d'espèces, l'effroi m'a pris en tentant de ranger tout cela; e la place d'ailleurs me manquant pour y mettre une espèce d'ordre, j'a presque renoncé à cette entreprise; et j'ai des paquets de graines qu m'ont été envoyés d'Angleterre et d'ailleurs, depuis assez longtemps sans que j'aie encore été tenté de les ouvrir. Ainsi, à moins que cette fantaisie ne se ranime, elle est, quant à présent, à peu près éteinte.

Ce qui pourra contribuer avec le goût de la promenade, qui ne me quittera jamais, à me conserver celui d'un peu d'herborisation, c'est l'entreprise des petits herbiers en miniature que je me suis chargé de faire pour quelques personnes, et qui, quoique uniquement composés de plantes des environs de Paris, me tiendront toujours un peu en haleine pour les ramasser et les dessécher.

Quoi qu'il arrive de ce goût attiédi, il me laissera toujours des souvenirs agréables des promenades champêtres dans lesquelles j'ai eu l'honneur de vous suivre, et dont la botanique a été le sujet; et, s'il me reste de tout cela quelque part dans votre bienveillance, je ne croirai pas avoir cultivé sans fruit la botanique, même quand elle aura perdu pour moi ses attraits. Quant à l'admiration dont vous me parlez, méritée ou non, je ne vous en remercie pas, parce que c'est un sentiment qui n'a jamais flatté mon cœur. J'ai promis à M. de Châteaubourg que je vous remercierois de m'avoir procuré le plaisir d'apprendre par lui de vos nouvelles, et je m'acquitte avec plaisir de ma promesse. Ma femme est très-sensible à l'honneur de votre souvenir, et nous vous prions, monsieur, l'un et l'autre, d'agréer nos remercîmens et nos salutations.

NOTES DE J. J. ROUSSEAU

Sur l'ouvrage intitulé : *La Botanique mise à la portée de tout le monde*, ou Collection des plantes d'usage dans la médecine, dans les alimens et dans les arts; avec des notices instructives puisées dans les auteurs les plus célèbres, contenant la description, le climat, la culture, les propriétés et les vertus propres à chaque plante, précédée d'une Introduction à la botanique, ou Dictionnaire abrégé des principaux termes employés dans cette science, avec cette épigraphe :

Segnius irritant animos demissa per aurem
Quam quæ sunt oculis subjecta fidelibus.
HOR.

EXÉCUTÉ ET PUBLIÉ PAR LES SIEUR ET DAME REGNAULT, AVEC APPROBATION ET PRIVILÉGE DU ROI. PARIS, 1774, IN-FOL.

Lettre à M. l'abbé de Pramont[1], *chanoine de l'église de Vannes.*

A Paris, le 13 avril 1778.

Vos plantes gravées, monsieur, sont revues et arrangées comme vous l'avez désiré. Vous êtes prié de vouloir bien les faire retirer. Elles pourroient se gâter dans ma chambre, et n'y feroient plus qu'un embarras. Parce que la peine que j'ai eue à les arranger me fait craindre d'y toucher derechef. Je dois vous prévenir, monsieur, qu'il y a quelques feuilles du discours extrêmement barbouillées et presque illisibles, difficiles même à relier sans rogner de l'écriture, que j'ai quelquefois prolongée étourdiment sur la marge. Quoique j'aie assez rarement succombé à la tentation de faire des remarques, l'amour de la botanique et le désir de vous complaire m'ont quelquefois emporté. Je ne puis écrire lisiblement que quand je copie, et j'avoue que je n'ai pas eu le courage de doubler mon travail en faisant des brouillons. Si ce griffonnage vous dégoûtoit de votre exemplaire après l'avoir parcouru, je vous en offre, monsieur, le remboursement, avec assurance qu'il ne restera pas à ma charge.

Agréez, monsieur, mes très-humbles salutations.

J. J. ROUSSEAU.

1[2]. LE SAFRAN DES INDES (*Curcuma longa*, L.).

« Il me semble qu'on devroit voir au moins des vestiges des quatre étamines avortées, surtout avant la formation du fruit. »

3. L'OLIVIER (*Olea Europæ*, L.).

1. L'exemplaire de l'ouvrage sur lequel Rousseau a écrit les notes qui suivent appartenoit à cet abbé. (ÉD.)

2. Ces numéros sont ceux d'un catalogue qui est à la tête de l'ouvrage, et qui est de la main de Jean-Jacques. Les notes de Rousseau sont entre guillemets. (ÉD.)

« Leurs bords (aux feuilles) pour l'ordinaire se replient en dessou On ne trouve en aucune contrée que l'olivier prospère à plus de ving lieues de la mer. »

4. La Circée (*Circæa Lutetiana*, L.).

« On doit remarquer ici que par le mot de *pistil* l'auteur n'enten pas seulement l'organe par le moyen duquel l'ovaire est fécondé, ma l'ovaire même et toutes ses dépendances. C'est ce qu'il ne faut pas ou blier en lisant ces descriptions, et c'est pour l'avoir oublié moi-mêm que je l'ai contredit mal à propos à l'article de la saxifrage. »

7. La Gratiole (*Gratiola officinalis*, L.).

« Les étamines sont au nombre de cinq, et on n'en voit que quatr dans la figure. Se trouve au bord des eaux. »

11. La Toute-bonne des prés (*Salvia pratensis*, L.).

« Les feuilles radicales et les caulinaires ne sont ni bien représentée dans l'estampe, ni bien décrites dans le discours. »

12. L'Orvale (*Salvia sclarea*, L.).

« On chercheroit inutilement les semences et leur lettre[1] dans l'es tampe; elles n'y sont pas. »

13. La grande Valériane (*Valeriana*, Phu.).

« Sa racine sort souvent tellement de terre, que la plante paroît tou à fait déchaussée. »

15. Le Safran (*Crocus sativus officinalis*, L.).

« Il produit une seule fleur à la fois, car il en naît successivement plusieurs autres à mesure que les premières se dessèchent. Jean Bauhin, tout sage et savant qu'il étoit, a pris les stigmates pour des étamines. »

18. Le Chiendent (*Panicum dactylon*, L.).

« Le chiendent qu'on vend à Paris est une autre plante encore plus commune que celle-là. »

20. Le Seigle (*Secale cereale*, L.).

« On ne le trouve plus, non plus que le froment indigène et naturel, nulle part. »

22. Le Froment (*Triticum hibernum*, L.).

L'époque de la domesticité du froment se perd dans la nuit des temps.

« Il falloit ajouter une chose qui, selon moi, valoit bien la peine d'être dite : c'est qu'on ignore encore quelle contrée du monde le produit naturellement; que s'il n'est naturel à aucune terre, d'où donc nous est-il venu? Je sais que de précédens naturalistes très-peu instruits l'estiment un produit de la culture, et croient bonnement que le froment n'est autre chose qu'une sorte de chiendent cultivé; mais cette idée est destituée de tout fondement, et il n'y a point de botaniste qui ne sache que le froment a ses caractères propres qui le distinguent de tous les gramens connus; quoiqu'il y en ait quelques-uns qu'on rapporte méthodiquement au même genre, mais sans rapprocher leur espèce de celle-là. »

23. Le Chardon a foulon (*Dipsacus fullonum*, L.).

1. C'est-à-dire les lettres de renvoi aux figures. (Éd.)

« Dans l'espèce des champs, dont le cultivé n'est qu'une variété, la pointe épineuse du calice n'est point recourbée, mais droite, ce qui fait qu'on ne s'en sert pas pour draper. »

24. La Verge a pasteur (*Dipsacus pilosus*, L.).

Cette plante que l'on confond facilement avec le chardon à foulon.

« C'est ce que l'auteur lui-même a fait ici sans s'en douter, dans sa figure et dans sa description, qui appartiennent l'une et l'autre au chardon à foulon sauvage, dont le cultivé n'est qu'une variété. La véritable *verge à pasteur*, qui n'est pas aussi commune qu'il le dit, est beaucoup plus rameuse, a les têtes beaucoup plus petites, et les feuilles pétiolées, garnies de deux oreillettes : j'ai rétabli le vrai titre de sa plante au-dessous de celui qu'il y a mis; et ce titre est le chardon à foulon sauvage. »

L'auteur dit dans sa description : « La forme de la languette de la corolle est un des principaux caractères qui *distinguent la verge à pasteur du chardon à foulon.* »

Ces mots sont soulignés par Jean-Jacques, qui met en note : « Ceci est une suite de la méprise. »

25. La Scabieuse des prés (*Scabiosa arvensis*, L.).

Une radicule qui pointe vers le ciel « est une expression bien étrange. En général la fructification de la scabieuse est ici assez mal décrite; il ne seroit pas même aisé de la corriger, parce que les figures sont inexactes. Par exemple, la figure B, qui devroit représenter un des fleurons réguliers du centre, le représente irrégulier et peu différent de la figure D, qui représente un des fleurons irréguliers du centre. »

26. Le Muguet des bois (*Asperula odorata*, L.).

« Ce nom de *muguet des bois* est bien mal donné, comme s'il y avoit un muguet des jardins ou des prés.

« On distingue cette plante du grateron par la forme de la tige, qui est carrée dans le grateron. »

Il ne faut pas, dit l'auteur, confondre cette plante avec celle qu'on nomme vulgairement *hépatique*.

« Puisqu'on vouloit distinguer les plantes vulgairement nommées *hépatiques*, il en falloit citer une autre bien plus connue que le *marchantia* qu'on décrit ici; savoir l'hépatique des jardiniers, sorte de petite anémone à fleurs blanches très-printanières, et qu'on appelle autrement *herbe de la Trinité*.

« Les botanistes suisses ont soin d'en bien garnir leur *Faltranck*, moins pour sa prétendue qualité vulnéraire, qu'à cause de l'excellent parfum qu'elle y répand. »

27. La petite Garance ou l'Herbe a esquinancie (*Asperula cyanea*, L.).

Ses fleurs sont monopétales, chacune d'elles est un tube court.

« Pas si court que dans la figure; le tube allongé est le principal caractère des *asperula*. »

Les semences qui succèdent au pistil sont attachées deux à deux.

« On en a mis six dans la figure, il n'y en a que quatre ordinairement. »

28. Le Caille-lait (*Callium verum*, L.).

« Dans les terrains qui lui conviennent, le caille-lait jaune, en fleur, a une assez forte odeur de miel. »

30. La Garance (*Rubia tinctorum*, L.).

La corolle est un tube divisé en cinq segmens ovales et pointus.

« Aussi souvent et plus régulièrement en quatre. »

31. Le grand Plantain (*Plantago major*, L.), ou Plantain a bouquet.

« Je croirois que ce qu'on doit appeler *plantain à bouquet* est le *plantago rosea* de Jean Bauhin, variété de celui-ci très-commune en Allemagne, mais que je ne me rappelle pas d'avoir jamais vue en France. »

34. Le Pied-de-lion (*Alchimilla vulgaris*, L.).

« On l'appelle en Suisse *porte-rosée*, à cause qu'à la faveur de la plissure de ses feuilles il s'y ramasse beaucoup de rosée. »

38. Le Gremil (*Lithospermum arvense*, L.).

Il y a deux espèces de gremils très-communs; celui-ci est le gremil rampant.

« Il se peut que le gremil rampant soit très-commun autour de Paris, quoique je ne l'y aie jamais vu, du moins s'il faut entendre par ce nom commun, je le crois, le *lithospermum purpureo-cæruleum* de Linnæus; mais le gremil le plus commun dans ces environs est celui à semences rudes, appelé par Linnæus *lithospermum arvense*. »

40. L'Orcanette (*Anchusa tinctoria*, L.).

« On n'aperçoit dans la figure C aucun vestige d'anthères; cependant, quoique les filets soient courts, et malgré le velu du tube, on distingue très-bien les anthères quand la corolle est ouverte. »

46. La Primevère (*Primula veris officinalis*, L.).

« Dans quelques provinces, les fleurs de primevère s'appellent des *cocus*, sans doute à cause de leur couleur; mais le nom de *fleurs de coucou* appartient au lychnis des marais. »

48. La Nummulaire (*Lysimachia nummularia*, L.).

La nummulaire, que l'on nomme encore monnoyère.

« Il me semble que l'herbe appelée vulgairement *monnoyère*, à cause de la forme de ses siliques, est le *thlaspi arvense*. »

Ses tiges portent des feuilles alternes opposées l'une vis-à-vis de l'autre.

« Je n'entends pas comment des feuilles peuvent être en même temps alternes et opposées. »

49. Le Mouron male et femelle (*Anagallis arvensis*, L.).

« Les feuilles sont pointillées de noir en dessous, et les fruits s'ouvrent en travers. »

50. Le petit Liseron ou Lizet (*Convolvulus arvensis*, L.).

Les plus foibles plantes deviennent pour elle un moyen d'élévation: elle s'unit intimement à leurs tiges, et monte en se roulant par un mouvement opposé à la course du soleil.

« Cette direction se marque en tournant et s'écartant de droite à gauche et revenant devant soi. »

Corolle monopétale à cinq divisions.

« Et plus souvent dix légères découpures. »

Ses feuilles sont en forme de flèche, aiguës.

« Des deux côtés. »

51. La Scammonée de Syrie (*Convolvulus scammonia*, L.).

« Les feuilles sont légèrement échancrées à chaque angle de leur base. »

52. La Raiponce (*Campanula rapunculus*, L.).

« Semences très-menues, elles sont à peine visibles dans la figure. »

54. Le Chèvrefeuille (*Lonicera periclymenum*, L.).

« On a confondu ici deux espèces de chèvrefeuille différentes. La figure et la description appartiennent au chèvrefeuille de jardin; mais les noms qui sont au titre sont ceux du chèvrefeuille des bois. Celui qui est ici décrit doit s'appeler : *lonicera caprifolium*, *l. periclymenum perfoliatum*, C. B., p. 302. »

55. La Belle-de-nuit (*Mirabilis Jalapa*, L.).

« On ne parle point ici du disque ou nectaire qui soutient la fleur, et qui rend sa construction très-remarquable. »

56. La Stramoine (*Datura Stramonium*, L.).

« C'est une plante d'Amérique qui s'est naturalisée parmi nous. »

57. La Jusquiame (*Hyoscyamus niger*, L.).

« Les étamines affectent conjointement l'inclinaison d'un seul côté. »

58. Le Tabac (*Nicotiana tabacum*, L.).

Les rejetons du haut de la tige soutiennent des fleurs en godet.

« Dont le long tube se renfle aux deux tiers de sa longueur, et dont le limbe est découpé en cinq divisions. »

60. La Mandragore (*Atropa mandragora*, L.).

Le pistil devient, par sa maturité, un fruit rond.

« Et quelquefois allongé.

« On peut voir dans Jean Bauhin les détails de toutes ces petites jongleries. »

61. La Belladone (*Atropa belladonna*, L.).

Ce mot, dit Jean-Jacques, en parlant du nom spécifique, que l'auteur avoit écrit avec une seule *n*, que les François écrivent et prononcent mal, doit être écrit avec deux *n*.

(*e*) La section du fruit qui doit répondre à ce renvoi a été oubliée dans la figure.

64. La Pomme de terre (*Solanum Tuberosum*, L.).

La corolle de la fleur est monopétale.

« Dans plus de la moitié de l'Angleterre, le paysan, pendant six mois de l'année, ne mange que des pommes de terre cuites à l'eau en place de pain. Je ne parle pas ici d'après des livres ou des ouï-dire; je rapporte ce que j'ai vu.

« Mais pourquoi toutes ces pénibles et inutiles préparations? Toute la préparation que demande la pomme de terre est d'être cuite à l'eau, pelée et mangée. Elle est plus légère, plus nourrissante et tout aussi agréable ainsi que de toute autre façon. »

69. Le Nerprun (*Rhamnus catharticus*, L.).

Les pétioles se terminent dans la feuille par une nervure droite, laquelle se ramifie assez régulièrement.

« En courbures concentriques. »

La graine d'Avignon se tire des baies d'une espèce de rhamnus, qui n'est qu'une variété du nerprun.

« Les dernières observations de MM. Scopoli et Linnæus en font une espèce distincte sous le nom de *rhamnus infectorius.* »

70. La Bourgène ou l'Aune noir (*Rhamnus frangula*, L.).

On l'a appelé *aune noir* par le rapport qu'on a trouvé de ses feuilles avec celles de cet arbre.

« Et parce qu'ils se plaisent l'un et l'autre aux lieux ombragés près des eaux ; car du reste les feuilles de la bourdaine ressemblent beaucoup plus à celles du hêtre qu'à celles de l'aune.

« Les botanistes ne s'accordent pas entre eux sur ce qu'on doit regarder comme *calice* et *corolle* dans le genre d'arbrisseaux. »

72. Le Groseillier à grappe à fruit rouge (*Ribes rubrum*, L.).

« Nota que le groseillier à fruit blanc n'est qu'une variété de celui-ci. »

75. La Vigne (*Vitis vinifera*, L.).

Nous avons observé qu'assez ordinairement les pétales sont non-seulement rapprochés, mais qu'ils sont réunis par leur sommet, et qu'ils forment une espèce de coiffe qui sert d'enveloppe aux parties sexuelles, et nous avons remarqué que cette coiffe tombe d'une pièce quand la fleur se développe.

« Ce que l'on dit ici des pétales est vrai, mais seulement du calice, et c'est même une conformité bien digne de remarque qu'a le calice de la vigne avec la coiffe des mousses. A l'égard des pétales, ils sont très-petits, ne se réunissent point du tout au sommet, et tombent très-promptement, ce qui peut-être a été cause que l'auteur ne les a pas remarqués. »

Toutes les parties de la fleur reposent dans un calice d'une seule pièce, divisé en cinq dents peu apparentes.

« Ceci est une seconde erreur, suite assez naturelle de la précédente. »

76. La petite Pervenche (*Vinca minor*, L.).

Pour en obtenir des fruits, on met la plante dans un pot où il y a peu de terre, et la séve, ne pouvant plus se dissiper dans la racine, passe dans les tiges et puis gonfle le pistil, qui devient fruit.

« C'est au contraire en tarissant une partie du suc nutritif trop abondant, qu'on laisse au suc médullaire la force de vaincre la résistance et de faire nouer les fruits. C'est par le même principe que les jardiniers coupent une partie du chevelu des fraisiers et autres légumes qu'ils transplantent, pour les faire mieux fructifier. »

J'ignore pourquoi les paysans des Vosges n'imitent pas ceux de la Suisse ; ils ont autour d'eux les mêmes ressources.

« C'est apparemment sur cette idée qu'on a fait venir à Paris des vaches suisses, dans la persuasion qu'elles y donneroient d'aussi bon lait que dans leur pays. »

83. L'Ambroisie ou Thé du Mexique (*Chenopodium Ambrosioides*, L.).

.... la maturité des *grains*.

« Il faut dire *de la graine*, car il n'y en a qu'une pour chaque fleur, du moins je le crois ainsi : si je m'abuse ici moi-même, comme cela pourroit bien être, c'est alors une exception bien remarquable au genre des *chenopodium*. »

84. La Bette ou Poirée (*Beta vulgaris cicla*, L.).

Elle croît naturellement dans quelques endroits au bord de la mer.

« Il est vrai que Ray ne fait qu'une espèce de la bette maritime et de celle-ci; mais tous les autres botanistes les distinguent, et Linnæus est seulement en doute si celle de nos jardins n'est point engendrée par l'autre, comme plusieurs autres plantes qui naissent d'un père et d'une mère différens d'espèces et même de genre. »

85. La Soude (*Salsola soda*, L.).

« Cette lettre *d* ne montre dans la figure rien qui ressemble à la graine de la soude. »

86. La petite Centaurée (*Gentiana centaurium*, L.).

« Les branches de la petite centaurée sont opposées deux à deux comme les feuilles; mais, dans l'étage qui touche au sommet, l'opposition manque par un côté, et la branche ou la fleur est toujours tronquée. Cette observation mérite d'être faite, parce qu'étant constante, elle fait caractère pour l'espèce. La figure exprime en quelque sorte cette mutilation, mais le bout de branche où manque la fleur est encore de trop. »

88. La Sanicle (*Sanicula Europæa*, L.).

D'après une remarque de M. Adamson, une feuille de la plante placée sur le pédicule de l'ombelle, quelque court qu'il soit, nous apprend que cette ombelle est terminale.

« D'après cette règle déterminez, si vous pouvez, quelles ombelles sont terminales dans la figure et quelles sont axillaires. »

Le fruit est hérissé de poils durs.

« Il se partage en deux graines ovoïdes en dehors et planes en dedans. »

89. La Perce-feuille (*Buplevrum rotundifolium*, L.).

Ses fleurs sont disposées en ombelles, et ressemblent un peu à celles du fenouil commun.

« Ce sont des ombelles de la même couleur, voilà toute la ressemblance. Ce *buplerrum* est commun sur les hauteurs de Ménilmontant. »

90. L'Ammi (*Ammi mojus*, L.).

« Elle est très-abondante aux environs de Paris, surtout en deçà de Pantin et autour de Clignancourt. »

Le fruit est couvert de poils rudes.

« Je l'ai toujours vu strié à la vérité, mais lisse et sans poils. Je soupçonne qu'on a pu prendre pour l'ombelle de l'ammi celle de la carotte, qui lui ressemble beaucoup; la figure cependant est bien celle de l'ammi. »

91. Le Meum (*Athamanta meum*, L.).

On le rencontre communément sur le mont Pila.

« Je l'y ai trouvé en effet en grande abondance dans les prés de l'unique maison qui est presque au sommet. La figure représente assez bien la plante, mais non son port; le feuillage est beaucoup plus convergent et serré. »

98. La Ciguë aquatique (*Phellandrium aquaticum*).

L'auteur dit dans sa description : *D'ailleurs, les caractères étant si ressemblans, eu égard au pistil, dans cette famille, on ne sauroit douter que le calice ne soit un caractère propre aux fleurs en ombelle.*

« Les deux lignes soulignées me paraissent un galimatias qui n'a aucun sens. »

99. La petite Ciguë (*Aethusa cynapium*, L.).

Je me souviens d'avoir mangé à Douvres une omelette où l'on avoit mis par mégarde de la ciguë au lieu de cerfeuil. L'omelette étoit à moitié mangée quand je m'en aperçus ; ma femme s'arrêta, je continuai, et nous n'en fûmes incommodés ni l'un ni l'autre ; mais, quoique les vaches, les chevaux, les brebis et les chèvres broutent cette plante, son goût désagréable et cuivreux nous avertit assez qu'elle n'est pas faite pour entrer dans nos alimens.

Sa tige est tachetée sur la surface de marques brunes comme la peau d'un serpent.

« Je ne me souviens pas d'avoir vu de ces taches sur la tige de la petite ciguë, mais la grande en a presque toujours. Au reste, on a omis dans la figure et dans la description l'enveloppe de la petite ombelle, dont les trois pointes extérieures font un caractère très-distinct et très-apparent. En tout, la figure n'est pas bonne, et ressemble à quelque espèce de séséli bien autant qu'à la ciguë. »

100. La Coriandre (*Coriandrum sativum*, L.).

Cette plante croît naturellement dans les plaines de l'Italie.

« Je l'ai trouvée indigène en plusieurs provinces de France, et il n'y a pas trois ans qu'elle étoit assez abondante sur les hauteurs qui bordent la rivière au-dessous du palais Bourbon. Les décombres des jardins pouvoient l'y avoir semée; mais on ne s'avise guère de cultiver la coriandre dans les jardins d'ornement, et il s'en faut beaucoup que la fleur n'ait l'éclat et la figure qu'on lui donne ici pour la beauté du coup d'œil. »

Sa racine est foible et peu fibreuse.

« Ce n'est donc pas celle qu'on nous peint ici. »

101. Le Cerfeuil musqué (*Scandix odorata*, L.).

Cette plante croît naturellement dans les Alpes.

« Et en Angleterre : il n'est point dans le *Synopsis* de Ray; cependant je suis très-sûr de l'avoir trouvé à Wootton, dans des fonds sauvages très-éloignés de jardins et de toute habitation. »

102. Le Cerfeuil (*Scandix cerefolium*, L.).

Cette plante croît sans soin dans les pays septentrionaux.

« Il n'en auroit pas besoin non plus parmi nous : il vient partout où il est semé, pourvu que le terrain ne soit pas trop sec. »

104. Le Séséli de Marseille (*Seseli tortuosum*, L.).

Les fleurs ont cinq étamines, dont une avorte quelquefois.

« C'est apparemment pour cela qu'on n'en a mis que quatre dans les deux figures; mais il falloit peindre la règle et dire l'exception, ou du moins ne la peindre qu'une fois. »

106. L'Anet (*Anethum graveolens*, L.).

Le pistil est composé de deux *cotylédons*.

« On ne sauroit employer ici ce mot sans dénaturer toutes les idées que les botanistes y ont attachées, et je doute qu'aucun d'eux en ait jamais fait un pareil usage. »

107. Le Fenouil commun (*Anethum fœniculum*, L.).

« Commun dans les vignes aux environs de Paris. »

109. L'Anis (*Pinpinella anisum*, L.).

« On auroit dû, ce me semble, parler des feuilles radicales, ou du moins en mettre une dans la figure, parce qu'elles sont entières le plus souvent, et par là font caractère. »

110. L'Ache (*Apium graveolens*, L.).

« Quoiqu'on ait ici colorié les fleurs, elles sont ordinairement blanches. »

115. Le Tamarix (*Tamarix Germanica*, L.).

Cette plante a reçu le nom de *tamarix d'Allemagne* pour la distinguer de celle qui croît en Italie et en Espagne, et qu'on appelle *tamarix de Narbonne*, et qui n'est qu'une variété du nôtre.

« Voilà ce que j'oserai ne pas croire, puisqu'il y a des différences très-marquées même dans la fructification. »

Aussi en diffère-t-il peu.

« Il devient beaucoup plus grand, et Clusius assure en avoir vu en Espagne dont un homme auroit eu peine à embrasser le tronc. »

118. La Couronne impériale (*Fritillaria imperialis*, L.).

« On a oublié dans la figure des graines celle qui doit répondre à l'*h*. »

119. L'Asperge (*Asparagus officinalis*, L.).

Cette plante se cultive dans les jardins potagers.

« On pouvoit dire ici qu'elle est indigène en plusieurs endroits du royaume, entre autres dans l'île Mognat, à Lyon, où j'en ai cueilli dans la prairie, et mangé d'excellentes chez le propriétaire et unique habitant de l'île. »

C'est à la couleur de ses stipules qu'on doit s'attacher pour connoître les asperges de meilleure qualité; il faut choisir celles qui les ont du violet le plus foncé.

« Cette couleur est accidentelle; elle dépend de la température de l'air, et non de la qualité de l'asperge. »

120. Le Muguet (*Convallaria maialis*, L.).

La tige qui porte les fleurs est enveloppée à sa base d'une gaîne composée de plusieurs membranes.

« La naissance de cette hampe dans cette gaîne et la forme triangulaire des deux pétioles appliqués de plat l'un contre l'autre méritent le coup d'œil d'un curieux. On retrouve à peu près la même forme de construction dans les pédicules des épis de quelques scirpus. »

121. Le Sceau de Salomon (*Convallaria polygonatum*, L.).

« Il y en a une autre espèce toute semblable, mais un peu plus grande, qui porte plusieurs fleurs attachées à chaque pédicule. »

122. L'Aloès succotrin (*Aloe perfoliata vera*, L.).

On ne peut guère espérer de la voir fleurir sans le secours des serres chaudes.

« C'étoit peut-être ici le lieu de dire un mot des fables qu'on a débitées, et que les gazettes propagent encore, sur les miraculeuses floraisons de l'aloès. »

L'aloès tient un rang distingué dans la médecine; mais il doit être administré par une main habile : c'est un bon remède dont l'abus est dangereux; c'est aux gens de l'art qu'il faut laisser le soin d'en prescrire l'usage, et aux pharmaciens celui d'en faire les préparations.

« Médecins et apothicaires, faites ici la révérence. »

124. La Patience des jardins (*Rumex Patientia*, L.).

Le fruit qui succède au pistil est composé de trois valves.

« Et l'une des trois valves porte ordinairement sur son dos une petite bulbe ou verrue. »

On emploie les racines de patience comme celle de l'oseille, à laquelle on la substitue.

« On lui substitue même l'herbe, en Suisse, dans nos cuisines. La patience y porte le nom de choux gras.

« En revanche, ils n'en font aucun usage en pharmacie. »

125. La Parelle des marais (*Rumex aquaticus*, L.).

« Dans cette parelle, et dans toutes autres, les pédicules qui portent les fleurs sont tous articulés. Ce caractère générique méritoit, ce me semble, d'être observé, et ne l'a encore été, que je sache, par aucun botaniste. »

126. L'Oseille ronde (*Rumex scutatus*, L.).

« On s'est ici trompé de titre. L'oseille des jardins, à Paris, est le *rumex acetosa* de Linnæus, *acetosa pratensis*. L'auteur auroit pu s'apercevoir de l'erreur dans sa description, puisque les fleurs de sa plante sont dioïques, et celles du *rumex scutatus* hermaphrodites. Ce qui l'a pu tromper est le nom d'*hortensis* donné par C. B. à ce dernier. Mais c'est qu'à Genève et en Suisse l'oseille cultivée dans les jardins n'est pas, comme à Paris, l'oseille longue, mais l'oseille ronde, ou le *rumex scutatus* connu dans nos Alpes. »

127. Le Colchique (*Colchicum autumnale*, L.).

Sa racine est composée de deux tubercules blancs, dont l'un est charnu et l'autre barbu.

« C'est-à-dire l'un vieux et l'autre récent. »

M. Stork, si connu par des expériences admirables sur les différens poisons tirés du règne végétal, les a étendues à ce colchique.... On sait que Triccius avoit donné l'exemple de cette sage témérité, celle de faire des expériences sur soi-même, longtemps avant M. Stork.... Il est rare de trouver des savans qui se dévouent en quelque sorte pour le bien de l'humanité, jusqu'à éprouver sur eux-mêmes les effets hasardeux que produisent les plantes vénéneuses et les poisons en général; il faut au

moins autant de courage pour s'y résoudre qu'il en fallut à Alexandre pour boire *sans réflexion* la médecine présentée par Philippe.

« *Sans réflexion ?* C'étoit donc un étourdi ! O modernes, modernes ! »

128. La grande Capucine (*Tropæolum majus*, L.).

« Mme de Linnée a remarqué que ces fleurs rayonnent et jettent une sorte de lueur avant le crépuscule. Ce que je vois de plus sûr dans cette observation, est que les dames dans ce pays-là se lèvent plus matin que dans celui-ci. »

129. La Lauréole male et femelle (*Daphne laureola*, *Daphne Mazereum*, L.).

La dénomination de mâle et de femelle qu'on a donnée à ces deux arbrisseaux ne caractérise leur sexe d'aucune manière, et ils portent tous deux des fleurs hermaphrodites : *mais* c'est un vieil usage que le temps a respecté, et que nous n'osons détruire dans la crainte de nous ériger en novateurs.

« Il est si bien détruit, depuis longtemps, que c'est une espèce d'innovation de le rétablir. Les auteurs et les jardiniers n'ont même été jamais trop bien d'accord entre eux sur ces dénominations, et par exemple on donne plus souvent le nom *garou* au thyméléa qu'à la lauréole ou laurelle. »

130. La Bistorte (*Polygonum bistorta*, L.).

La racine est ordinairement torse, contournée et repliée sur elle-même comme un serpent.

« Il falloit cependant, dans la figure, rendre la configuration de cette racine la plus commune et de laquelle la plante a tirée son nom. »

.... les neuf étamines qui environnent le pistil.

« J'en ai vu rarement même jusqu'à huit. »

131. La Renouée ou Traînasse (*Polygonum aviculare.*).

La renouée est une de ces plantes que la nature semble avoir pris plaisir à semer sous nos pas.

« Cela est très-bien dit, car cette singulière plante ne prospère et fructifie jamais mieux que quand elle est bien foulée aux pieds. »

Le calice, qui tient lieu de corolle à la fleur, pourroit passer pour une corolle lui-même à cause de la bordure colorée qui orne l'extremité de la division : il n'est pourtant regardé que comme un calice par les plus grands botanistes.

« Et avec raison, puisqu'il est persistant jusqu'à la maturité du fruit. »

C'est un tube monophylle, divisé profondément en cinq parties. Ces divisions sont disposées sur deux rangs, les divisions du second rang sont en même nombre que celles du premier : celui-ci est disposé de manière à remplir l'office de calice, si on regardoit l'autre comme une corolle.

« Tout ceci n'est pas clairement dit, et ne peut guère s'entendre que par ceux qui connoissent déjà la structure du fruit. »

132. Le Blé noir ou Sarrasin (*Polygonum fagopyrum*, L.).

Le nom du blé de Sarrasin nous fait *assez connoître* qu'il nous a été apporté d'Afrique.

« Ce n'est là tout au plus qu'une présomption très-légère. On pourroit dire la même chose du blé de Turquie, et l'on se tromperoit également. Il est très-possible qu'il doive ce nom de sarrasin uniquement à sa couleur. »

Les paysans en font dans le Tyrol une bouillie épaisse connue sous le nom de *polenta*.

« J'ignore ce qui se pratique dans le Tyrol; mais en Italie rien n'est si commun que la *polenta*, et elle se fait avec du blé de Turquie, jamais, que je sache, avec du sarrasin. »

Nous ne devons pas passer sous silence la nourriture abondante que les abeilles vont butiner sur les fleurs du sarrasin.

« On auroit pu remarquer à ce sujet que les fleurs de sarrasin répandent une forte odeur de miel. »

133. Le Raisin de renard (*Paris quadrifolia*, L.).

Les feuilles sont ordinairement au nombre de quatre; rarement on n'en trouve que trois, et il est aussi rare que le nombre aille jusqu'à cinq.

« Je l'avois à six feuilles dans mon herbier. »

Le fruit est une baie globuleuse.

« Dans la figure, le fruit est dépouillé de son enveloppe, ce que l'auteur auroit dû dire. »

134. Le Rapontic (*Rheum rhaponticum*, L.).

Les fleurs sont à pétales.

« C'est tout le contraire; elles sont *apétales*. »

135. La Rhubarbe (*Rheum rhabarbarum*, L.).

Ne pourrions-nous pas lui donner, comme les Chinois, les préparations convenables?

« Mais il faudroit au moins commencer par bien déterminer l'espèce, et il est maintenant reconnu que ce n'est pas celle-ci qui est la vraie rhubarbe, mais celle qui porte le nom de *rheum palmatum*. Celle-ci porte dans Linnæus le nom de *rheum undulatum;* à l'égard du nom trivial de *rhabarbarum*, j'ignore s'il se trouve dans ses premières éditions; mais dans les deux dernières, il ne se trouve point, et j'ignore d'où notre auteur l'a tiré. »

136. La Fraxinelle (*Dictamnus albus*, L.).

Les folioles sont entières, oblongues.

« Ces folioles sont bordées de petites glandules noires qui rendent la plante facile à connoître au premier coup d'œil. »

Chaque capsule renferme deux ou trois graines noires et luisantes.

« On pourroit ajouter que l'élasticité de ces capsules les fait ouvrir par la grande chaleur, et lancer leur graine avec bruit et bien plus impétueusement que la balsamine. Le buis fait encore la même chose à peu près. Le concombre sauvage fait plus; il vous mouille et vous inonde en même temps d'une eau âcre et mordicante qui fait cuire les yeux. »

Toutes ses parties sont couvertes d'huile essentielle et inflammable, au point que, si l'on en approche une flamme dans les temps secs, elle prend feu comme l'esprit-de-vin, sans pourtant consumer la plante.

« Cet effet n'a lieu que foiblement et rarement dans ce climat; mais il est surprenant en Provence. »

137. La Rue (*Ruta graveolens*, L.).

Elle porte à son sommet des fleurs composées de cinq pétales.

« Plus souvent quatre. »

138. La Saxifrage (*Saxifraga granulata*, L.).

Les parties sexuelles consistent en dix étamines et un pistil.

« L'auteur ne compte jamais qu'un pistil dans ces sortes de cas; mais il y en a certainement deux dans la saxifrage, lesquels sont bien séparés et bien évidens quand le fruit approche de sa maturité. Cela se voit encore mieux dans d'autres espèces du même genre.

« Si avant que d'examiner l'ouvrage, j'avois lu ses définitions des termes, je n'aurois point fait cette note; mais je l'ai corrigée ailleurs. »

139. La Saponaire (*Saponaria officinalis*, L.).

Il succède aux pétales une capsule oblongue enveloppée dans le calice où l'on trouve les semences mêmes, presque rondes et en grand nombre.

« Quoiqu'il soit ici parlé de capsule, comme elle n'est point exprimée dans la figure, on pourroit, sur le tour de la phrase et sur la figure même, penser que les graines n'ont point d'autre enveloppe que le calice, si on n'avertissoit ici du contraire. »

140. L'Œillet (*Dianthus caryophyllus*, L.).

Cette plante est originaire des Moluques.

« Ceci m'a bien l'air encore d'un quiproquo; cela est vrai du clou de girofle, qui s'appelle aussi *caryophyllus* : mais quant à notre œillet, quoique Ruellius et Cordus soutiennent qu'il n'a pas été connu des anciens, d'autres savans critiques ne sont pas de leur avis : on sait d'ailleurs que l'œillet simple est indigène en plusieurs lieux de l'Apennin et des Alpes, et qu'on le cultivoit en Europe longtemps avant que l'existence des Moluques y fût connue. »

On le multiplie plus souvent par les marcottes que par la graine : car les fleurs qui viennent sur les pieds élevés de graine deviennent sauvages, et donnent des fleurs plus petites et variées, mais moins odorantes et simples.

« Preuve bien claire que la beauté de cette fleur est due en partie à la culture, et que celle qu'on trouve dans les montagnes n'en diffère pas essentiellement. »

141. Le Nombril de Vénus (*Cotyledon umbilicus*, L.).

Cette plante se rencontre ordinairement sur les rochers humides, et parmi les débris des vieux édifices.

« Mais seulement dans les lieux montagneux, car je doute qu'il se trouve en aucun pays de plaine. »

Cette fleur est monopétale; c'est un tube au fond duquel il se trouve un nectar.

« Je croirois qu'il faut dire *nectaire;* nectar est la liqueur, et nectaire le vase qui la contient. » (Voy. n° 179.)

144. Le Cabaret (*Asarum Europæum*, L.).

Nous l'avons cherché inutilement à Saint-Maur, où l'on dit cependan qu'il se trouve.

.... les fleurs portées sur des *péduncules* courts.

« Je crois que l'harmonie de chaque langue exige qu'on dise *pedunculus* en latin, et *pédoncule* en françois. »

145. Le Pourpier (*Portulaca oleracea*, L.).

Le style se divise en quatre stigmates.

« On en a mis cinq dans la figure.

146. La Salicaire (*Lythrum salicaria*, L.).

Les étamines sont ordinairement en même nombre que les pétales.

« En nombre double de celui des pétales.

« La figure montre la disposition des étamines mieux que le discours ne l'explique. »

147. L'Aigremoine (*Agrimonia eupatoria*, L.).

Les fleurs sont à cinq pétales rangés en grappes.

« Plutôt en épis. »

150. La petite Ésule (*Euphorbia cyparisias*, L.).

« Une remarque à faire est que les étamines ne se développent que successivement, et qu'il n'en paroît guère à la fois que trois ou quatre. »

Les capsules s'ouvrent en deux valves, comme on le voit dans la figure.

« Ou plutôt comme on ne le voit pas. »

151. La grande Joubarbe (*Sempervivum tectorum*, L.).

Le pistil est composé de douze à quinze ovaires.

« Ordinairement en même nombre que les étamines. »

152. Le Myrte (*Myrtus communis*, L.).

Ses baies sont connues sous le nom de *myrtilles*.

« Cela étant, il seroit bon, pour éviter l'équivoque, d'ôter ce nom aux vrais myrtilles qui se mangent, qui sont les fruits du *vaccinium myrtillus*, arbrisseau très-connu dans les pays de montagnes. »

157. Le Prunier, petit Damas noir (*Pruna domestica*, L.).

« (*B*) *Damassena* »

Le prunier est originaire de Syrie et de Dalmatie; il est naturalisé depuis longtemps dans nos climats.

« Il est sans contredit indigène dans toute l'Europe : le *prunus insititia* et le *prunus domestica* sont une seule et même espèce, qui varie uniquement par la greffe et par la culture. »

160. La Reine des prés (*Spiræa ulmaria*, L.).

Elle vient sans culture dans les prés.

« Surtout aux bords des ruisseaux. »

161. L'Églantier (*Rosa canina*, L.).

Le calice accompagne les ovaires jusqu'à leur maturité; à mesure que les ovaires mûrissent, le calice se gonfle et perd sa couleur; il se referme enfin à la maturité.

« Il est clair que la rose est une fleur supère, où l'ovaire est au-dessous du calice et de la corolle ; mais ici l'auteur donne le nom d'*ovaires* aux semences mêmes contenues dans le fruit : tout cela ne me paroît pas suffisamment développé. »

Quelques botanistes prétendent que chaque graine, en particulier, est un fruit elle-même.

« Voilà encore une idée qui demanderoit explication. Qu'entend-on par ce mot de fruit appliqué aux graines? Entend-on que ces graines sont autant de capsules où sont enfermées d'autres graines? La chose n'est pas impossible, et nous en avons un exemple bien mémorable dans le *guettarda*, où ce que Linnæus lui-même a pris pour les graines se trouve être des capsules qui les contiennent, et qu'une plus grande capsule enfermoit. La chose est bien facile à vérifier dans le gratte-cul: mais quand cela seroit, encore faudroit-il renverser toutes les idées reçues pour donner à chacune de ces capsules contenues dans le péricarpe le nom de *fruit*. Cette description est pleine d'acceptions nouvelles, qui demanderoient autant de nouvelles définitions. »

162. Le Fraisier (*Fragaria vesca*, L.).

Le calice est un tube divisé en dix feuilles.

« Plus grandes et plus petites alternativement. »

162 *bis*. L'Argentine (*Potentilla anserina*, L.).

Le calice est d'une seule pièce partagée en dix divisions, qui paroissent disposées sur deux rangs. Celles du premier rang sont unies, ovales et terminées en pointe; celles du second rang sont alternatives avec les premières.

« Ces dispositions du calice en compartimens alternatifs se voient aussi dans la fraise, dans la tormentille et dans d'autres icosandres. »

163. La Quintefeuille (*Potentilla reptans*, L.).

Nous avons représenté le calice vu de face, divisé en dix parties, dont cinq longues et cinq courtes.

« Alternativement. »

On l'employoit du temps d'Hippocrate pour guérir les fièvres.

« Apparemment ce n'est plus la mode. »

164. La Tormentille (*Tormentilla erecta*, L.).

« Ajoutez dans la tormentille le quart en sus de toutes les parties de la fructification, vous aurez la quintefeuille. Retranchez dans la quintefeuille la cinquième partie de la fructification, vous aurez la tormentille, sauf toutefois, dans l'espèce, la différence du port et de la foliation, différence bien petite et presque nulle dans le *potentilla verna*. »

Les étamines sont attachées sur les bords du tube du calice.

« Il me semble que le calice n'a point de tube ni petit ni grand. Il auroit fallu dire que les étamines sont attachées au réceptacle, à côté des pétales et sur les bords du calice. »

165. La Benoite (*Geum urbanum*, L.).

Sa racine répand une odeur de girofle, ce qui lui a fait donner par Pline le nom de *caryophyllata*.

« Pline n'a point, que je sache, parlé de cette plante, à moins que ce ne soit celle dont il parle sous le nom de *geum*, renouvelé par Linnæus; mais quant au nom de *caryophyllata*, il est moderne, et ne se trouve dans aucun ancien. Eh! comment s'y trouveroit-il? on l'a donné à cette plante parce que sa racine sent le girofle. Or le girofle n'étoit

pas connu des anciens. J'avoue cependant que Pline, livre XII, parl d'un *caryophyllon* qu'il dit se trouver aux Indes; mais je ne crois pa que personne retrouve notre girofle dans la courte description qu'i en fait. »

166. La Chélidoine (*Chelidonium majus*, L.).

« Sans la forme différente du fruit, la chélidoine seroit un pavot. »

168. Le Coquelicot (*Papaver rhœas*, L.).

« On auroit dû peut-être faire mention de l'extrême caducité des pétales, qu'il est presque impossible de conserver attachés à la fleur. »

169. Le Pavot noir (*Papaver somniferum*, L. B).

Les fleurs sont pendantes.

« Elles sont pendantes avant leur épanouissement, elles se redressent à la floraison.

« Je ne sais comment cela se fait; mais on ne vend chez les épiciers de Paris, sous le nom d'huile d'olive, que de l'huile de pavot. Elle n'est pas aussi agréable au goût que celle dont elle porte le nom, mais elle est tout aussi saine. »

170. Le Pavot blanc (*Papaver somniferum*, L. Y.).

L'opium.... causant aux nerfs un étourdissement qui réveille.

« *Un étourdissement qui réveille* n'est pas une expression facile à entendre. »

Au reste, la propriété enivrante et destructive de l'opium a fait recourir à cette drogue quelques-uns de ces insensés qui brisent volontairement les liens de leur existence, et qui s'imaginent que le froid mortel, circulant pesamment dans leurs veines avec l'opium, les dérobera insensiblement au fardeau de la vie, en leur épargnant les horreurs de la mort. Ce moyen ne leur a pas réussi.

« Il falloit ajouter que lorsqu'il ne réussit pas, il laisse très-souvent l'infortuné qui l'a tenté, pour le reste de sa vie, dans un état pire que la mort. »

173. Le Ladanum (*Cistus Creticus*, L.).

La tige s'élève d'environ huit pouces, et il y a lieu de croire qu'elle parvient à une hauteur plus considérable dans les climats où elle croît naturellement.

« De deux à trois pieds, selon la relation de Tournefort. »

174. L'Hélianthème (*Cistus helianthemum*, L.).

« Dans le genre des *cistes*, le calice est composé de cinq feuilles, mais dans la plupart des espèces, et particulièrement dans celle-ci, deux de ces feuilles sont beaucoup plus petites que les trois autres, et alternent avec elles; cette inégalité fait un des caractères du genre. »

175. La Pivoine male (*Pæonia officinalis*, L.).

On la rencontre aux environs de Montpellier.

« Et dans les montagnes de Suisse. »

176. Le Pied-d'alouette (*Delphinium consolida*, L.).

Cette plante diffère peu de celle des jardins, mais la tige de cette dernière est beaucoup plus haute.

« Et moins rameuse, en quoi les deux figures sont à contre-sens. »

« Les graines, dont le discours ne parle pas, sont représentées en D.

177 *bis*. Le Napel (*Aconitum Napellus*, L.).

Cette plante croît dans quelques montagnes de la Suisse, au pays des Grisons, en Bavière.

« Et sur le mont Pila. »

Les anciens ne nous ont pas laissé un exemple de modération, dans l'usage qu'ils faisoient de cette plante à la guerre. Le suc de sa racine aiguisoit leurs flèches, et leurs cruelles mains lançoient avec le fer le poison et la mort.

« Ne diroit-on pas à cette tournure que c'étoit une pratique commune parmi les anciens? quand nous le serons devenus, nos descendans, qui se croiront plus sages, parce qu'ils seront peut-être encore plus bavards, ne manqueront pas de dire : « Ah! les mauvaises gens que « nos ancêtres! ils mordoient leurs balles afin que les plaies fussent « incurables, et qu'aucun blessé ne pût échapper à la mort. »

179. L'Ancolie (*Aquilegia vulgaris*, L.).

La disposition des cinq extrémités des nectars.

« Je crois qu'on doit les appeler *nectaires;* nectairé est le vase, et nectar la liqueur. »

182. L'Éclairette (*Ranunculus ficaria*, L.).

« Dans cette figure D, le calice paroît composé de quatre feuilles, parce que l'enlumineur a mal à propos teint en vert une des capsules du fruit, qu'il a prise pour une des feuilles du calice. Les trois autres même sont si petites qu'elles pourroient bien n'être encore qu'autant de capsules. »

On la pile et on l'applique sur les hémorroïdes et les écrouelles.

« Elle ne pouvoit manquer de guérir des unes et des autres par vertu signative, vu que les tubercules de ses racines en ont la figure. »

183. La Renoncule scélérate (*Ranunculus sceleratus*, L.).

« Les chèvres en mangent impunément, mais les brebis ni les vaches n'y touchent point à moins d'une extrême faim. »

184. Le Bassinet rampant (*Ranunculus repens*, L.).

La renoncule des prés, que plusieurs botanistes ont nommée le *bassinet rampant*, est le bouton d'or.

« Le bouton d'or est une autre espèce, et ne rampe pas. »

La culture l'a transportée avec succès dans les jardins d'ornement.

« Je n'y ai jamais vu celle-là qu'en mauvaise herbe, et je doute qu'on l'y cultive. »

La culture de cette plante en a procuré une variété double, connue sous le nom de bouton d'or, ainsi que les variétés doubles de la renoncule bassinet et de la renoncule rare.

« Il y a ici plusieurs quiproquo: 1° le bouton d'or n'est point une variété du bassinet rampant, mais une espèce très-distincte; 2° le *ranunculus polyanthemos* n'est point non plus une variété du *ranunculus repens*, mais une autre espèce à feuilles plus découpées; 3° enfin le bouton d'or et le *ranunculus acris* ne sont exactement que la même plante. »

185. L'Ellébore noir (*Helleborus niger*, L.).

Les fleurs naissent à l'extrémité des tiges solitaires ou disposées en corymbe.

« En corymbe? je ne sache pas. Quelquefois on voit deux fleurs, rarement trois sur la même tige, mais pas au delà. »

186. L'Ellébore a fleur verte (*Helleborus viridis*, L.).

« Les fleurs sont portées, le plus souvent, deux ou plusieurs sur chaque tige. »

187. L'Ellébore griffon (*Helleborus fœtidus*, L.).

Jean-Jacques donne pour synonyme à cette plante l'*helleborus niger silvestris adulterinus etiam hieme virens.*

187 *bis*. La Bugle (*Ajuga reptans*, L.).

« *N. B.* La figure ne représente pas le jet rampant qui part ordinairement du collet de la racine ou de l'aisselle d'une des premières feuilles. Ce jet peut manquer à quelques individus; mais il se trouve au plus grand nombre, il fait le plus saillant des caractères distinctifs de l'espèce, et justifie le nom trivial qui, sur la figure, paroît très-mal appliqué. »

188. L'Ivette (*Teucrium chamæpitys*, L.).

Les rameaux sortent des aisselles des feuilles, et portent les mêmes caractères que la tige.

« *N. B.* Omissions dans le texte : les fleurs sont de même axillaires et communément solitaires. »

L'auteur ayant appelé cette plante l'*ive musquée*, Jean-Jacques met en note :

« L'auteur se trompe ici : l'ivette et l'ive musquée sont deux plantes différentes. »

190. La Sauge des bois (*Teucrium scorodonia*, L.).

De nos jours, un célèbre botaniste, M. Linnée, a rangé parmi les sauges (*salviæ*) l'ornim, l'orvale, la toute-bonne des prés.

« C'est qu'en effet toutes ces plantes sont du même genre; mais il a conservé à chaque espèce le nom qu'elle avoit auparavant. »

On a dit avec raison qu'il seroit avantageux de connoître, d'adopter une nomenclature universelle, quelle qu'elle soit.

« Elle l'est par toute l'Europe, hors la France; il n'y a plus qu'une nomenclature, et il n'y a point de plante connue sur laquelle, avec deux mots seuls, sans phrase, sans synonymie, les botanistes de toutes les contrées ne s'entendent entre eux aujourd'hui. Les François seuls s'obstinent à conserver l'ancien jargon pharmaceutique, ou du moins les phrases de Tournefort, que ce grand botaniste abandonneroit lui-même, s'il revenoit à présent. Ce qu'il y a de plaisant est que, les phrases de Tournefort étant presque toutes tirées de Gaspard Bauhin tout l'honneur qu'en cela les François veulent faire à leur compatriote remonte à un Suisse en toute équité. »

191. Le Scordium (*Teucrium scordium*, L.).

Les feuilles de la germandrée aquatique ont une odeur légèrement aromatique.

« Assez forte d'ail. »

195. L'Hysope (*Hyssopus officinalis*, L.).

« On auroit dû, ce me semble, avertir, ou dans la figure ou dans le discours, que les fleurs de l'hysope se contournent communément d'un seul côté. Quoique cette remarque ne soit pas sans exception, elle est assez constante pour faire caractère, et très-commode aux commençans pour distinguer l'hysope au premier coup d'œil. »

200. La Menthe poivrée (*Mentha piperata*, L.).

Les Anglois cultivent cette plante.

« Il est vrai qu'ils la placent dans leurs jardins, mais elle est abondante et naturelle dans leur pays, comme ici la menthe bâtarde. »

La corolle laisse voir les étamines.

« Il falloit dire les *quatre étamines*, car la figure n'en montre que trois. »

201. Le Pouliot (*Mentha pulegium*, L.).

« Les verticilles des fleurs sont d'ordinaire bien plus nombreux et serrés qu'ils ne sont marqués dans la figure. »

Le pouliot thym lui ressemble beaucoup.

« Pas trop, ce me semble, car elle est droite et velue, et le pouliot est glabre et rampant. »

202. Le Lierre terrestre (*Glechoma hederacea*, L.).

Le pétale ouvert pour laisser voir les quatre étamines.

« Qu'on ne voit point dans la figure, et qui font pourtant le caractère du genre. »

Nul botaniste n'est plus digne que cet homme célèbre (en parlant de Linnée) d'introduire des nouveautés dans la science qu'il a si fort illustrée.

« Il falloit une refonte générale dans la nomenclature absolument barbare, insupportable et inintelligible. Linnæus entreprit cette refonte, qu'il étoit peut-être seul capable d'exécuter. Il a rendu compte de son travail et de ses raisons au public, qui a presque unanimement adopté sa réforme. Elle n'est pas parfaite et sans faute, puisque c'est l'ouvrage d'un homme; mais les grandes lumières qu'elle a déjà jetées dans la botanique suffisent pour en faire sentir le prix. Elle est établie et généralement reçue; il ne s'agit plus d'y toucher que pour l'établissement des nouveaux genres à mesure qu'on en découvrira. Une seconde refonte, fût-elle meilleure que la sienne, ne seroit jamais aussi universellement adoptée, et ne serviroit qu'à rejeter la botanique dans ce labyrinthe obscur de nomenclature et de synonymie dont ce grand homme a eu tant de peine à la tirer. »

202 *bis*. Le Lamier (*Lamium album*, L.).

Son odeur est aussi moins fétide que celle des autres orties.

« Comment peut-on, dans un ouvrage destiné à l'instruction, adopter sans réclamation des noms donnés par la plus crasse ignorance, et compter ainsi, parmi les orties, une plante qui n'y a pas le moindre rapport? Au reste, ce ne sont point les orties qui sont fétides, mais bien les *lamium*, sans excepter celui-ci. »

203. La Bétoine (*Betonica officinalis*, L.).

Les fleurs naissent au sommet des tiges disposées en épi.

« Lequel d'ordinaire est obtus et tronqué par le haut. »

205. La Ballote (*Ballota nigra*, L.).

L'espèce dont la tige est couverte d'une sorte de laine blanche croît en Sibérie.

« *Ballota lanata*, fleur blanche, feuille de groseillier. »

206. Le Marrube blanc (*Marrubium vulgare*, L.).

Le calice est divisé depuis cinq jusqu'à dix dents minces et aiguës.

« Et recourbées en dehors; dans d'autres espèces le calice n'a que cinq dents, mais dans celle-ci il en a constamment davantage. »

Toute la plante rend une odeur aromatique forte et agréable.

« Et très-semblable à celle de la pomme reinette. »

208. La Mélisse des Moluques (*Molucella lævis*, L.).

Jusqu'à la raison, cette faculté de l'âme dont nous sommes si fiers, tout varie en nous selon les climats; la couleur, la forme et le naturel des différens peuples semblent dépendre de l'air qu'ils respirent, de la nourriture qu'ils prennent, et de la température du pays qu'ils habitent. L'immortel Montesquieu avoit puisé dans Hippocrate et dans Bodin le beau système de l'influence des climats, mais peut-être a-t-il un peu trop généralisé la conséquence morale qu'il fait découler de ce principe physique. On ne sauroit en effet l'adopter sans beaucoup de modification, car des causes étrangères et des institutions politiques ont pu souvent aider ou détruire, augmenter ou affoiblir l'influence du climat sur les hommes.

« C'est ce qu'il a dit mille fois, mais personne n'a voulu l'entendre. »

211. La Marjolaine (*Origanum majorana*, L.).

Le calice est un tube divisé en cinq dents courtes.

« Et inégales. »

214. La Mélisse (*Melissa officinalis*, L.).

Le calice est divisé en cinq segmens.

« Inégaux et presque labiés. »

Forestus recommande la mélisse pour les palpitations de cœur, Rondelet, pour la paralysie, Sima-Pauli, pour la mélancolie, et Rivière, pour la manie.

« Chaque auteur la gratifie d'une vertu; c'est comme les fées marraines, dont chacune douoit sa filleule de quelque beauté ou qualité particulière. »

214 *bis*. Le Calament (*Melissa calamintha*, L.).

Les fleurs sont portées sur des pédicules cylindriques courts.

« Et fourchées le plus souvent. »

Le calice est divisé à son extrémité en quatre dents aiguës.

« En cinq, et inégales.

« Les feuilles et les fleurs sont trop petites dans la figure, de sorte qu'elle ressemble au *melissa nepeta* plutôt qu'au vrai calament. Au reste, ces deux plantes varient si fort et sont entre elles si ressemblantes que Crautz doute, avec raison, si l'on doit les séparer. »

216. Le Basilic (*Ocymum basilicum*, L.).

« Pour entendre bien la description de cette plante, il falloit ajouter que la fleur du basilic est renversée, comme cela se voit par la situation

et l'influxion des étamines; en sorte que la lèvre supérieure est en bas et la lèvre inférieure en haut. »

217. La Brunelle (*Brunella vulgaris*, L.).

Le nom de *brunella* vient de ce que cette plante est estimée par les Allemands comme propre à guérir l'esquinancie, qu'ils appellent *die braune*.

« C'est là l'étymologie donnée par G. Bauhin et par Tournefort; mais le nom de *prunella*, qui ne paroît pas moins ancien, peut bien la rendre douteuse. »

218. L'Euphraise (*Euphrasia vulgaris*, L.).

Quoique les fleurs soient partagées en deux lèvres, elles n'ont point été rangées parmi les fleurs labiées.

« Et ne devoient point l'être : cette division de gueule en deux sections, savoir : les labiées et les personnées, qu'on semble attribuer ici à M. Adamson, a été établie avant lui par Tournefort, et il a fort bien rangé l'euphraise dans la seconde, comme ont fait après lui tous les autres botanistes sans exception. *Personati flores*, dit-il, *a labiatis differunt capsulo seminum, quæ a calyce omnino diversa est, quum labiatorum capsula prius fuerit calyx florum.* »

Elle est estimée propre à éclaircir, fortifier et même rétablir la vue.

« Ce n'est point le sentiment de M. Adamson, à beaucoup près. Voyez ce qu'il en dit. *Famille des plantes*, t. II, p. 205. »

219. La Cymbalaire (*Antirrhinum cymbalaria*, L.).

« Cet *e* se trouve deux fois dans la figure, l'une dans le bas pour montrer la capsule du fruit que la figure ne représente en aucune sorte, et l'autre plus haut pour montrer le pistil et le calice, dont le discours ne dit rien du tout. »

220. La fausse Velvote (*Antirrhinum spurium*, L.).

« Il est bon de remarquer que la vraie velvote (*antirrhinum spurium*) est une espèce différente de celle-ci, quoique assez ressemblante; elle est du même genre; elle a les fleurs à peu près de même couleur et de même figure; elle se couche et rampe à terre comme elle; sa tige et ses feuilles sont également velues; les feuilles sont alternes de même et très à peu près: mais elles ont néanmoins une différence très-marquée et qui saute à l'œil : c'est d'être amincies des deux côtés à leur base, taillées en fer de pique, et d'ailleurs plus pointues et plus allongées que celles de cette plante-ci, qui même ne sont pas assez arrondies dans la figure; aussi Tournefort la nomme-t-il *à feuille de nummulaire.* »

221. La Linaire (*Antirrhinum linaria*, L.).

(L'auteur donne également à cette plante le nom de *lin sauvage*.)

« Cette dénomination est mauvaise, attendu qu'il y a d'autres *lins sauvages* qui ne sont point des linaires. »

222. Le Mufle de veau (*Antirrhinum majus*, L.).

Cette plante croît communément aux lieux incultes et dans les vignobles.

« Mais plus communément encore dans les crevasses ou fentes des murs de terrasse. »

224. La Digitale (*Digitalis purpura*, L.).

« Ses fleurs sont *secondaires*, pour parler en termes de botanique, c'est-à-dire tournées et pendantes d'un seul côté, ce qui de loin donne à cette superbe plante l'apparence d'un étendard. »

228. La Passerage (*Lepidium latifolium*, L.).

Les feuilles radicales sont dentelées tout autour en manière de scie.

« Les bords de la feuille sont d'ordinaire tellement roulés ou repliés, que sa dentelure ne s'aperçoit guère que par ceux qui savent déjà qu'elle y est. »

229. Le Tabouret (*Thlaspi bursa pastoris*, L.).

Le pistil est entouré de six étamines dont quatre sont longues et égales, et les deux autres sont constamment courtes.

« Opposées l'une à l'autre. »

Le pistil devient un fruit plat en forme de cœur, et renferme des semences menues qui s'attachent aux deux côtés *d'une cloison qui traverse les valves.*

« D'une cloison qui sépare les valves. »

« La figure *f* n'est pas bien faite et représente mal l'intérieur du fruit. »

230. L'Herbe aux cuillers (*Cochlearia officinalis*, L.).

Cette plante qu'on appelle aussi le *cran*.

« Prenons garde encore ici aux équivoques. Ce qu'on appelle en diverses provinces et même à Paris le *cran* est bien un *cochlearia*, au moins dans le système de Linnæus, mais ce n'est pas le vrai *cochlearia* dont il s'agit dans cet article : c'est le *cochlearia armoracia*, autrement appelé *raifort*, dont on mange la racine ratissée en guise de moutarde. »

Quand la plante est fraîche, on la mange seule ou en salade.

« Une salade de cochléaria doit être une chose immangeable. »

Cette plante n'a pas été connue de Dioscoride, et on a cru la reconnoître dans deux plantes différentes dont Pline parle sous les noms de *telephium* et de *Britannica ;* mais ce n'est là qu'une conjecture.

« Et même bien peu vraisemblable ; car cette plante, comme l'ont remarqué Gesner et Lobel, a très-peu de rapport au *telephium* de Pline, et moins encore au *Britannica.* »

232. Le Thlaspi de Crète (*Iberis umbellata*, L.).

Ses feuilles ressemblent à celles de l'ibériette, ce qui a déterminé en partie Linnæus à le transporter du genre des thlaspi, où Tournefort l'avoit placé, à celui de l'ibériette.

« Ce n'est point la figure des feuilles qui a déterminé Linnæus à cette transposition, mais celle de la corolle, laquelle, au lieu d'être régulière comme dans le thlaspi, a les deux pétales extérieurs plus grands que les autres, ce qui est le caractère de l'ibérie. »

233. Le Cresson des prés (*Cardamine pratensis*, L.).

Les siliques ont cela de particulier, que leurs lames, se recoquillant par une espèce de ressort, se roulent en volute et répandent les semences de part et d'autre avec assez de force.

« Il falloit donc mettre cette révolution des valves dans la figure, ainsi qu'a fait Tournefort. »

238. La Giroflée jaune (*Cheiranthus cheiri*, L.).

On en compte jusqu'à trente-quatre espèces de variétés.

« Est-il bien sûr que de ce grand nombre de variétés, plusieurs n'aient pas pour espèce mère l'autre giroflée de jardins, *cheiranthus incanus?* Ce qui m'a fait naître ce doute ou qui m'y confirme est que je vois aussi ce nombre de trente-quatre dans les variétés de l'une et de l'autre dont Tournefort a donné la liste. »

239. Le Navet (*Brassica rapa*, L.).

« Le laconisme de cet article sur la culture, joint à la synonymie employée au titre, me confirme ce que j'ai dit à l'article *rave*, qu'on avoit pris le navet pour elle. J'ai vu par toute l'Angleterre d'immenses champs de navets destinés à la pâture des bestiaux. Je ne me souviens pas d'y avoir vu jamais un seul champ de raves. »

240. Le Chou rouge (*Brassica rubra*, L.).

On préfère le chou rouge pour la tisane et les bouillons qu'on prescrit aux pulmoniques.

« Quel dommage que les apothicaires nous aient drogué ce bon chou! il seroit le meilleur pour les cuisines, et on le préfère, avec raison, dans mon pays, à tous les autres. »

241. Le Chou blanc (*Brassica oleracea capitata*, L.).

Les Allemands et les Hollandois en font un grand usage.

« Les Suisses encore plus, et toutes leurs montagnes sont pleines de choux bien plus savoureux que ceux de la plaine. »

Quelques curieux sont parvenus au moyen du salpêtre, de la laque, à obtenir de nouvelles espèces de choux fort agréables à la vue par la variété des couleurs.

« On en peut voir l'effet aux Tuileries, à droite en sortant par le Pont-Tournant, à la porte du suisse. »

243. La Moutarde (*Sinapis nigra*, L.).

Le calice est composé de quatre feuilles longues et étroites.

« Évasées et colorées. »

Le fruit du silique (*e*).

« Cette figure (*e*) manque dans la planche. Au reste la grande figure de la planche, même avec ses siliques, ressemble à la *sanve* beaucoup plus qu'à la vraie moutarde.

244. Le Radis (*Raphanus sativus*, L.).

« En Suisse, en Savoie et dans plusieurs provinces de France on ne connoît sous le nom de radis que le navet rond, et sous celui de navet que le navet long. La rave s'appelle *raifort;* le raifort s'appelle *cran* ou *meresic*, du nom allemand. J'ai vu des gens de diverses provinces disputer longtemps sans s'entendre, faute d'être au fait de cette synonymie. C'est à Paris que la première erreur est née; car le nom de rave appartient généralement, et de toute ancienneté, au navet rond. Gaspard et Jean Bauhin le lui donnent, et Linnæus en a fait son nom trivial. Je ne suis pas sans soupçon que toute la partie de cet article qui traite de la culture appartient à la rave savoyarde, et non pas à celle de Paris. »

246. Le Bec de grue ordinaire (*Geranium cicutarium*, L.).

Cette plante, qu'un botaniste appelle le *géranium musqué*.

« Le *géranium musqué* est une autre espèce, mais très-ressemblante. »

L'illustre Tournefort a compté soixante-dix espèces de géranium; Linnæus en décrit cinquante-sept dans son ouvrage sur les espèces des plantes.

« D'où vous conclurez, ainsi que de la lecture de M. Adamson, que l'illustre Tournefort a bien plus connu de plantes que n'a fait Linnæus. Notez que Tournefort étoit mort, et Linnæus vivant, quand cela s'écrivoit ainsi. »

247. L'Herbe a Robert (*Geranium Robertianum*, L.).

Les feuilles sont opposées à la tige.

« Cette expression, dont l'auteur se sert souvent, est équivoque et ne rend pas bien son idée. Il veut dire que les feuilles de la tige sont opposées, quoique celles des branches ne le soient pas toujours. »

248. Le Pied de pigeon (*Geranium rotundifolium*, L.).

« Je serois embarrassé, je l'avoue, de dire en quoi cette espèce, ici décrite et dépeinte, diffère du *geranium molle*. »

Quelques personnes nous ont reproché un peu d'inégalité dans la manière dont nos explications sont rédigées : il s'est trouvé des articles beaucoup plus courts les uns que les autres, et on a conclu de là que nous les avions négligés; mais nous avons trop à cœur de justifier notre travail aux yeux du public pour ne pas appeler à son jugement de la témérité de ces accusations. Il faut remarquer que cet ouvrage étant morcelé nécessairement dans la forme où on le distribue, il est impossible à présent d'en voir la suite et d'en saisir l'ensemble.

« Je me reconnois de bonne foi au nombre de ces accusateurs téméraires. Mais quand on voit d'un côté de longs détails répétés et superflus, et de l'autre des descriptions imparfaites et mutilées, qui est-ce qui s'iroit imaginer que l'ensemble doit raccorder tout cela? »

249. La Guimauve (*Althæa officinalis*, L.).

Les feuilles sont faites comme celles de la mauve ordinaire; mais plus grandes, plus épaisses.

« Et plus allongées. »

Des aisselles des feuilles naissent les fleurs en cloche.

« En rose et non pas en cloche; car les malvacées, quoiqu'elles paroissent monopétales, ne le sont point. L'auteur le reconnoît lui-même, puisqu'il nous offre un pétale séparé. »

Le calice de la fleur coupé en cinq comme elle.

« A mon avis, on auroit dû parler du double calice. J'ai écrit ceci étourdiment avant d'avoir lu la suite, sur laquelle il y auroit encore à disputer. »

250. La Rose trémière (*Alcea rosea*, L.).

Les fleurs sont monopétales.

« C'est une question difficile à résoudre entre les savans botanistes, si les malvacées sont monopétales ou polypétales. Tournefort et Ray sont du premier sentiment; mais Morison, Linnæus, Haller, Adamson, sont du second. Les cucurbitacées, ou du moins celles d'entre elles dont la corolle est difficile à détacher du calice, offrent matière au même doute. »

251. La Mauve (*Malva sylvestris*, L.).

Cette plante étoit fort connue chez les anciens, et entroit dans le catalogue de leurs alimens; il en est souvent question à cet égard dans les écrits des Romains, même sous le siècle d'Auguste. Nous avons rapporté ce passage où Horace, se félicitant de la vie simple et frugale, dit qu'il est nourri de chicorées et de mauves légères : *Me pascunt cichorea levesque malvæ*. Dans un autre endroit le même poëte, fatigué du luxe et du bruit de la superbe Rome, soupire pour la solitude de Tibur, et compare ses mauves simples, mais salutaires, aux mets recherchés et dangereux qui parent la table des grands.

« Il n'est peut-être pas inutile de répéter que cette mauve d'Horace n'est point la même qu'on décrit ici. »

252. La Fumeterre bulbeuse (*Fumaria bulbosa*, L.).

Les fleurs de la fumeterre, selon de Tournefort, approchent beaucoup des fleurs légumineuses; mais elles ne sont composées que de deux feuilles.

« Eh! combien de légumineuses qui n'en ont qu'une! En est-ce assez pour les ôter de leur famille naturelle? »

253. La Fumeterre (*Fumaria officinalis*, L.).

Geoffroi, chimiste françois, prétend avoir trouvé dans cette plante tel et tel sel, ce que nie Cartheuzer, chimiste allemand, *non nostrum inter vos tantas componere lites*.

« Sans doute; eh! quel téméraire oseroit s'interposer dans des débats de cette importance? »

On l'appelle aussi *coridale*.

« La coridale est une autre plante, c'est la fumeterre jaune, dont même Pontedera a fait un genre séparé. Dillenius, à peu près dans le même temps, en a fait aussi un genre, et précisément sous le même nom. »

256. Le Lupin (*Lupinus albus*, L.).

Le lupin dévore la terre où il est cultivé, aussi fait-on dériver son nom *lupinus* de *lupo*.

« J'ai vu de mes yeux, en Dauphiné, prospérer la culture sans autre engrais que les lupins semés sur la place et puis enfouis en labourant. Au reste il y a peu de plantes dont le port soit plus agréable. Si j'avois un jardin, j'en ferois mettre assurément dans les plates-bandes. »

257. La Fève des marais (*Vicia faba*, L.).

Sa racine est garnie de tubercules.

« Ces sortes de tubercules ne sont pas rares dans les racines des légumineuses. »

259. Le Baguenaudier (*Colutea arborescens*, L.).

Ses fleurs ont dix étamines, dont huit réunies à leur base par une membrane.

« Cette division par huit et par deux est contredite par la figure *d*, qui montre neuf et un, comme la plupart des autres légumineuses. La saison ne me permet pas d'en faire à présent la vérification, mais j'ai souvent disséqué la fructification du baguenaudier sans y faire cette remarque, qui, si elle étoit fondée, devroit, ce semble, avoir été

faite au moins par quelques botanistes comme une bien singulière exception. »

262. Le Galéga (*Galega officinalis*, L.).

Il croît naturellement en Italie : cependant on le rencontre, quoique peu communément, dans les bois aux terrains gras et exposés au midi.

« Le parc de Saint-Cloud en est rempli. »

263. La Barbe de renard (*Astragalus tragacantha*, L.).

Ses feuilles se terminent par deux folioles et souvent par l'extrémité même.

« Mais ne faut-il pas nécessairement que cette extrémité soit toujours précédée de deux folioles terminales ? »

264. Le Culen (*Psoralea glandulosa*, L.).

Tournefort parle d'une espèce de psoralea qui est herbacée, et celle-ci est ligneuse ; elles ne peuvent donc pas être avoisinées *dans sa méthode*.

« Dans la même classe par la méthode de ce savant. »

266. Le Mélilot (*Trifolium Melilotus officinalis*, L.).

On en a vu à la hauteur d'un homme.

« On le voit souvent à cette hauteur dans les clairières des bois, où il s'élève et cherche le grand air parmi d'autres plantes qui servent à le soutenir. »

271. L'Oranger (*Citrus aurantium*, L.).

Les étamines sont réunies par la base de leurs filets.

« Le plus souvent en plusieurs groupes. »

272. La Toute-saine (*Hypericum androsæmum*, L.).

Cette plante diffère essentiellement du mille-pertuis, en ce que ses feuilles sont beaucoup plus grandes.

« Que son fruit est une baie et non pas une capsule. »

Ces deux plantes ont quelques rapports.

« Elles sont du même genre. »

Ses feuilles, pressées entre les doigts, rendent une odeur vineuse.

« Elle rend un suc presque rouge, d'où lui vient le nom d'*androsæmum*. »

273. Le Mille-pertuis (*Hypericum perforatum*, L.).

Ses tiges s'élèvent d'un pied et demi.

« Il falloit parler des filets marqués sur les deux côtés de la tige, et qui se croisent à chaque opposition des branches. »

275. La Laitue sauvage (*Lactuca scariola*, L.).

« Il eût été peut-être à propos de décrire et de figurer les feuilles radicales nécessaires pour bien distinguer les deux principales espèces de laitue sauvage. »

Les étamines ne paroissent point au dehors du tube ; elles sont placées à la même hauteur, aux parois, vers le milieu de sa longueur.

« Et forment un tube cylindrique autour du style. »

La laitue est adoucissante, calmante, humectante, etc., etc., etc.

« Il me semble que dans l'énumération de toutes ces propriétés, vraies ou fausses, il eût fallu distinguer la laitue avant et après sa floraison ; car dans ces deux états, elle change extrêmement d'aspect, de saveur, et vraisemblablement de vertu. »

276. Le Pissenlit (*Leontodon taraxacum*, L.).

Ses graines sont garnies d'aigrettes.

« Ou l'on n'a point mis ces aigrettes dans la figure, ou elles y sont tout à fait imperceptibles. »

277. La Piloselle (*Hieracium pilosella*, L.).

Le caractère propre des fleurs est d'être solitaire au sommet des tiges.

« Elles sont plutôt axillaires; mais le pédicule, étant très-long, peut passer pour une espèce de hampe. »

279. La Chicorée endive (*Cichorium Endivia*, L.).

Les anciens connoissoient cette plante et l'employoient beaucoup dans leur cuisine. Horace, faisant l'éloge de sa sobriété, se félicitoit du goût philosophique qui le portoit à se nourrir de chicorée et de mauves légères.

« Je ne crois pas que *levesque malvæ* ait pu jamais signifier *et les mauves légères;* sur quoi il est bon de remarquer que la mauve d'Horace n'est point indigène à ce pays. Nos mauves n'ont que la fleur de lisse; mais celle dont il s'agit a la feuille et la tige lisses aussi. »

281. Le Chardon hémorroïdal (*Serratula arvensis*, L.).

Sa racine est rampante et garnie de quelques fibres.

« Pourquoi ne rien dire des tubercules qui s'attachent communément à sa racine, et qui lui ont fait donner le nom de *chardon hémorroïdal?* car, ces tubercules ayant quelques ressemblances avec les hémorroïdes, la plante ne sauroit manquer d'être un spécifique pour les guérir. *N. B.* J'ai encore eu tort d'écrire cette note avant d'avoir lu l'article tout entier. »

Un tubercule occasionné par la piqûre des insectes, qui se rencontre quelquefois à la tige,

« Et à la racine, »

Scellé et porté dans la poche, guérit les hémorroïdes.

Les feuilles sont alternatives et ailées; leurs ailes se prolongent en rétrogradant le long de la tige, et occupent assez souvent l'espace d'une feuille à l'autre.

« C'est-à-dire, en termes de botanique, que les feuilles sont décurrentes. »

282. Le Chardon Marie (*Cardum Marianus*, L.).

Les feuilles sont toutes maculées par des veines blanches.

« Pas toujours. »

Lémery prétend que sa racine est bonne à manger.

« C'est son calice et son réceptacle qui peuvent se manger à la poivrade, ainsi que ceux de la grande carline, dont nos paysans suisses font souvent leur déjeuner. »

284. Le Carthame (*Carthamus tinctorius*, L.).

Ses fleurs passent pour être utiles dans la jaunisse.

« Comment ne le seraient-elles pas? elles sont d'un si beau jaune! »

On les substitue à celles du safran, mais le carthame est beaucoup inférieur à celui-ci pour la vertu.

« Aussi le jaune en est-il bien moins foncé. »

286. La Garde-robe (*Santolina chamæcyparissus*, L.).

Cette plante a un réceptacle sur lequel reposent les fleurons qui composent la fleur.

« Un réceptacle garni d'écailles. »

287. La Tanaisie (*Tanacetum vulgare*, L.).

Ses fleurs sont portées sur un réceptacle plat et écailleux.

« Ici je crois que l'auteur se trompe, et que le réceptacle de la tanaisie est nul. Il reste aussi à vérifier s'il est bien sûr que les fleurons du contour ne soient pas hermaphrodites. M. Scopoli prétend qu'ils le sont, auquel cas il faudroit rétablir la *polygamia æqualis* du titre; mais je l'ai dû corriger ici (le mot *æqualis* est remplacé par celui *superflua*), parce que la description de l'auteur se contredit. »

288. La Menthe coq (*Tanacetum balsamita*, L.).

« Cette plante, qui s'appeloit aussi *pâté*, s'employoit jadis beaucoup dans la cuisine, surtout pour les pièces de four dont elle portoit le nom. On continue à s'en servir de même dans les autres pays. Mais en France, elle a été proscrite, ainsi que le raisin de Corinthe, qui est pourtant un assaisonnement très-agréable à tout palais dont la mode ne dirige pas le goût. »

289. L'Absinthe (*Artemisia absinthium*, L.).

« En parlant des étamines, on pouvoit ajouter que les fleurons du contour n'en ont point, de même que dans l'armoise. »

291. Le Pied de chat (*Gnaphalium dioïcum*, L.).

« L'individu mâle est beaucoup plus beau, et sa fleur, couleur de rose pâle, beaucoup plus grande. »

292. Le Tussilage (*Tussilago farfara*, L.).

Sa tige est en forme de hampe couverte de plusieurs feuilles florales, et sort de terre au printemps avant les feuilles.

« Ce sont les feuilles, au contraire, qui, sorties de terre l'été précédent, ont prévenu la fleur de plus de huit mois. On trouvera dans mon *Species* l'observation d'où j'ai conclu ce fait, et dans mon petit herbier la preuve de l'observation sur la plante même; il ne faudroit pas par analogie conclure la même chose du colchique; car il donne ses fruits avec ses feuilles, preuve invincible que la floraison avoit précédé. »

293. Le Pétasite (*Tussilago petasites*, L.).

M. de Bomare remarque que les feuilles du pétasite croissent quelquefois à la hauteur d'un homme, de sorte qu'en passant au travers de cette espèce de palissade de verdure, il semble qu'on se promène entre des arbres.

« Ceci, un peu exagéré quant au pétasite, dont les feuilles, quoique très-grandes, ne s'élèvent pas beaucoup, est très-vrai pour celles du cacalia, qui leur ressemblent assez, et dans lesquelles je me suis souvent trouvé comme enseveli dans les Alpes. »

294. La Jacobée (*Senecio Jacobæa*, L.).

Quelques praticiens l'ont regardée comme une espèce de seneçon par rapport à sa figure et à ses vertus.

« Ce ne sont ni les vertus ni la figure de la plante qui ont engagé, non les praticiens, mais les botanistes, à la réunir au genre des seneçons : c'est uniquement le caractère de la fructification, qui, ne laissant

aucunes limites précises à chacun de ses deux genres dans la gradation des espèces, force ainsi de n'en faire qu'un seul. »

Dans le XVIe siècle, on employoit la décoction de cette plante dans les maladies d'entrailles.

« Apparemment que la mode en a passé. »

295. L'Œil-de-Christ (*Aster amellus*, L.).

Dioscoride parle de l'aster dans son livre des descriptions des plantes qu'il composa sous le règne d'Auguste.

« Ceci me paroît dit bien affirmativement : rien n'est plus douteux, ce me semble, que le temps où Diocoride a vécu, et il n'est pas non plus très-certain que l'aster dont parle cet auteur soit celui qu'on décrit ici. »

Le P. Rapin ne l'a pas oublié dans son beau poëme des *Jardins*, qui n'a d'autre défaut peut-être que d'être écrit dans une langue morte.... Nous ne saurions trop inviter quelques-uns de nos poëtes à réparer la disette de notre littérature à cet égard.

« Voilà ce que je défie de faire, tant qu'ils aimeront la campagne, les détails champêtres et les amusemens rustiques aussi peu qu'ils font aujourd'hui. »

297. L'Aunée (*Inula helenium*, L.).

Cette plante croît naturellement en Angleterre,

« Et en France aussi. Je l'ai trouvée assez souvent dans la garenne de Trye, aux environs de Gomer-Fontaine. »

Tous les fleurons et demi-fleurons sont rassemblés dans un réceptacle ou enveloppe.

« Il paroît que notre auteur ne donne que le nom d'*enveloppe* au calice agrégatif des composées, et qu'il n'en distingue point le réceptacle ou placenta des graines. C'est ce qu'il est bon de remarquer une fois pour l'intelligence de ses articles. »

298. Le Doronic (*Doronicum pardalianches*, L.).

A ses fleurs succèdent des semences noirâtres, menues et garnies chacune d'une aigrette.

« Excepté celles du contour, qui sont à peu près nues.

« Les deux graines (de la figure) sont représentées avec des aigrettes toutes semblables, ce qui n'est pas. »

299. La Paquerette (*Bellis perennis*, L.).

Elle se rencontre sur les gazons.

« Feu Mme de Jars en avoit fait semer à Stain dans un pré où il n'en venoit point, et où il n'en vint point; elle dédaignoit celles que la nature prodiguoit dans les prairies voisines. »

La base des fleurs est attachée sur un réceptacle conique.

« Il ne l'est pas d'abord, mais il s'allonge à mesure que les fleurons tombent et que les graines mûrissent. »

300. La Matricaire (*Matricaria parthenium*, L.).

Le pistil est terminé par *trois* stigmates recourbés.

« Ce fait est à vérifier; car il feroit une exception bien singulière et un caractère bien commode. »

301. La Camomille romaine (*Anthemis nobilis*, L.).

Cette plante croît en abondance dans les campagnes d'Italie.

« Je l'ai trouvée en abondance dans les prairies du Bourbonnois, ma à fleur simple, qui est son état naturel. ».

303. L'Œil-de-bœuf (*Anthemis tinctoria*, L.).

« Cette figure me paroît représenter le *chrysanthemum coronarium* qu'on appelle en effet *œil-de-bœuf*, beaucoup mieux que l'*anthemi tinctoria*. Et la preuve que ce n'est pas un anthemis est que le récep tacle (*f*) est représenté ras et dénué des écailles qui font le caractère de anthemis. Mais pour les écailles du calice, elles représentent un *anthe mis* beaucoup mieux qu'un *chrysanthemum*. Auroit-on peut-être ic confondu deux plantes qui réellement se ressemblent beaucoup ? »

304. L'Eupatoire de Mesné (*Achillea ageratum*, L.).

Le pistil est composé de l'ovaire, du style et d'un seul stigmate.

« Les fleurs composées ont généralement un double stigmate, ou, s l'on veut, un stigmate partagé en deux, et l'on voit distinctement au renvoi (*c*) de la figure que celle-ci ne fait pas exception. »

305. La Mille-feuille (*Achillea millefolium*, L.).

Son utilité l'a rendue recommandable de temps immémorial. Si nous en croyons quelques historiens, Achille fut le premier à qui le hasard découvrit ses propriétés, et qui seul les mit en usage. Le nom d'*achillea*, sous lequel elle est connue des botanistes, vient à l'appui de cette découverte.

« Ceci n'est pas tout à fait exact. Il est vrai que la mille-feuille a été mise récemment dans le genre des *achillea;* mais ce n'est pas d'elle que lui en vient le nom, c'est de la plante appelée par Jean Bauhin *achillea millefolia odorata*, et par Linnæus *achillea nobilis*. Il est encore vrai que Pline, qui se trompoit souvent en botanique, a confondu ces deux plantes; mais la preuve qu'il se trompoit, est que Dioscoride, en décrivant l'*achillea*, dit que ses corymbes sont semblables à ceux de la mille-feuille, dont, ajoute-t-il, il a été parlé ci-devant. Tournefort a fait de l'*achillea* une mille-feuille, et non de la mille-feuille un *achillea*. Dodonée[1] est un des premiers parmi les modernes qui ait confondu ces deux noms. »

307. Le Bleuet (*Centaurea cyanus*, L.).

Les fleurons qui se trouvent à la circonférence sont beaucoup plus grands et partagés en deux lèvres.

« Inégales. »

Les deux sortes de fleurons qui distinguent le bleuet de la jacée portent sur deux embryons de graine dont chacune devient une semence.

« Voilà une observation qu'il importe de bien vérifier; car si les fleurons neutres sans pistils et sans étamines ne laissent pas de fructifier, adieu tout le système sexuel. Il me semble d'avoir vu toujours les embryons du contour avorter dans le bleuet comme dans toutes les autres centaurées; mais on affirme ici si positivement le contraire, qu'il faut répéter l'observation plus attentivement pour être en état de prononcer

1. Ou Dudoens, médecin et botaniste du XVIe siècle. (Éd.)

vec certitude. Je destine à cette vérification une promenade dans les ampagnes l'été prochain. *Amicus Plato, sed magis amica veritas.* »

308. La Jacée (*Centaurea Jacea*, L.)

« Il falloit faire mention des fleurons du contour; il falloit dire que le réceptacle étoit garni d'une vergette, ou le montrer au moins dans la figure. Cet article, ainsi que quelques autres, est fait un peu négligemment. »

309. Le Chardon bénit (*Centaurea benedicta*, L.).

Toutes les graines sont rassemblées autour d'un réceptacle commun dans le fond du calice.

« Je suis surpris qu'on ne fasse ici nulle mention des fleurons neutres du contour, qui ont engagé Linnæus à tirer cette plante du genre *Cnicus* pour la ranger avec les centaurées. »

310. Le Chardon étoilé (*Centaurea calcitrapa*, L.).

Cette plante croît le long des grands chemins et aux lieux *cultivés*. Jean-Jacques a mis à la place du mot *cultivés* :

« Battus par les pas des hommes. »

Les découpures des feuilles sont toujours anguleuses, sans néanmoins être terminées par des épines comme dans la plupart des chardons.

« C'est que la chausse-trape est une centaurée, et non pas un chardon. »

Quoique cette fleur soit peinte d'après le naturel, il est rare de trouver les fleurons aussi grands et aussi évasés qu'ils le sont dans cette figure.

« Ils le sont presque toujours quand on attend que l'épanouissement soit parfait. »

Les étamines sont rassemblées sous la forme d'un tube par une membrane découpée à son sommet en cinq petites dents; cette membrane est une espèce de corolle.

« Comme cette idée est fausse en botanique, il semble qu'on n'auroit pas dû la présenter dans un livre destiné à l'instruction. Il semble aussi que les fleurons du disque diffèrent assez de ceux du contour pour mériter sinon une description, du moins une figure expresse.

311. Le Souci de jardin (*Calendula officinalis*, L.).

La fleur passée, les embryons deviennent des capsules bordées quelquefois de deux grandes ailes, et le plus souvent courbes. La figure *h* fait voir la semence enchâssée dans une de ces capsules.

« Tout ceci n'est pas très-exact, et la différente configuration des graines a plus de régularité qu'il ne semble. Mais cette explication demanderoit un détail qui ne sauroit trouver place ici. »

313. La Balsamine (*Impatiens balsamina*, L.).

Cette plante se trouve quelquefois aux environs de Paris.

« Si ce n'est pas dans les jardins, il faut au moins que ce soit auprès, car cette plante n'est pas indigène. »

314. Le Satyrion (*Orchis maculata*, L.).

« On a confondu ici (dans la description) deux plantes toutes différentes, quoiqu'elles aient toutes deux les feuilles maculées, ce qui peut-

être a été cause du quiproquo. La racine et toute la figure *a* appar tiennent à l'*orchis mascula* de Linnæus, ainsi que les synonymes cité de Dodonée, de Mathiole et de Gérard; la grande figure et sa descrip tion, à la racine près, appartiennent à l'*orchis maculata*, qui n'a pa les racines testiculées, mais palmées. Le nom françois *satyrion* et l description des propriétés appartiennent encore à l'*orchis mascula* e non pas à celui-ci. »

315. L'Aristoloche clématite (*Aristolochia clematitis*, L.).

Cette plante croît dans les pays chauds.

« Pourquoi nous renvoyer si loin chercher une plante qui pullule e infecte les vignes dans tous les environs de Paris? »

316. La Serpentaire (*Arum dracunculus*, L.).

Le stigmate (*d*) a la figure d'une corne.

« Voilà vraiment un maître stigmate, et dont nul autre n'approche dans tout le règne végétal! mais les vrais stigmates sont sur les ovaires, et la partie à laquelle on donne ici ce nom paroît n'être autre chose que le réceptacle allongé. »

317. Le Pied de veau (*Arum maculatum*, L.).

Les feuilles sont entières, faites en forme de flèche et maculées.

« Souvent. »

Il s'élève du centre des feuilles une seule tige droite, cylindrique et cannelée, portant à son sommet une enveloppe que les anciens botanistes appellent les fleurs.

« Et à laquelle les nouveaux donnent le nom de spathes. »

Chacun des ovaires est composé d'un embryon ovoïde, qui ne laisse point apercevoir de style, et qui est terminé par un stigmate articulaire.

« L'auteur abandonne ici le prétendu stigmate de la serpentaire, quoique ce soient deux plantes du même genre. »

318. La Larme de Job (*Coix lacrima*, L.).

Cette plante peut entrer dans l'électuaire de Justin, à la place du grémil.

« Comme ces graines sont fort dures l'une et l'autre, il n'en faut pas davantage pour avoir les mêmes vertus. »

319. Le Buis (*Buxus sempervirens*, L.).

La fleur mâle est à pétales.

« *Apétales*, c'est-à-dire *sans pétales*, ce qui est le contraire de *à pétales*. »

322. La Pimprenelle (*Poterium sanguisorba*, L.).

« On a confondu ici deux plantes différentes en joignant le nom de la grande pimprenelle à la description de la petite, qui est celle de nos jardins. »

324. Le Liége (*Quercus suber*, L.).

On voit dans cette figure la place qu'occupent les deux semences.

« Ces deux semences prétendues sont seulement les deux lobes ou cotylédons du fruit, entre lesquels un germe unique est intermédiaire. »

327. La Pesse (*Pinus abies*, L.).

« Le rameau gravé représente mal la figure et le port de la pesse. Les feuilles sont trop longues, trop rares, pas assez rapprochées de la branche. Cette branche ne se divise pas vers ses extrémités en trois fourchons, comme font presque toujours celles de la pesse. Enfin le cône représenté en *h* pointe en haut comme ceux des sapins, au lieu que ceux de la pesse sont réfléchis et inclinés vers la terre. »

328. Le Cyprès (*Cupressus sempervirens*, L.).

Les deux espèces de cyprès croissent dans les pays chauds.

« Il y a entre ces deux variétés la même différence à peu près qu'entre le peuplier commun et le peuplier d'Italie, qui n'est non plus qu'une variété de l'autre. »

333. La Couleuvree (*Bryonia alba*. L.)

Les fleurs mâles et les fleurs femelles croissent sur des pieds différens.

« L'auteur se trompe; les deux sexes naissent sur le même pied, comme dans toutes les cucurbitacées: cependant il se trouve quelquefois par hasard des individus dioïques. »

337. La Salsepareille (*Smilax sarsaparilla*, L.).

Les ombelles ne sont que partielles.

« Comme on ne sauroit donner le nom de partie au tout, une ombelle unique ne doit pas non plus, à mon avis, s'appeler partielle. D'ailleurs on ne doit pas, en botanique, donner le nom d'ombelles à celles qui n'en ont pas le vrai caractère, déterminé par Ray, Tournefort, Linnæus et tous les botanistes modernes. »

339. Le Houx-frelon (*Ruscus aculeatus*, L.).

« Toute cette description manque d'exactitude, et a besoin d'être refaite.

« En deçà de Vincennes les paysans appellent *tonnerre* le *lychnis dioïca*. »

« La plupart des plantes n'ont point de noms françois, mais toutes ont un nom anglois. La raison en est que les Anglois étudient et aiment la botanique, et s'en font à la campagne une récréation charmante, au lieu que les François ne la regardent que comme une étude d'apothicaire, et ne voient dans l'émail des prairies que des herbes pour les lavemens. On voit ici que notre auteur lui-même emploie les trois quarts de ses descriptions à parler de tisanes et d'emplâtres. On prétend que cela est fort utile; mais on conviendra que tout cela n'est pas fort attrayant. »

340. La Pariétaire (*Parietaria officinalis*, L.).

Les fleurs sont partie hermaphrodites, partie femelles sur le même pied.

« Elles sont d'ordinaire groupées par trois, une hermaphrodite dans le milieu et une fleur femelle de chaque côté. »

Les anthères s'ouvrent avec explosion en quatre parties, et c'est dans le moment de l'explosion, laquelle produit un bruit à la portée de nos organes, que la semence prolifique s'échappe et va féconder le pistil.

« J'ai souvent fait partir cette détente avec la pointe d'une épingle, mais sans jamais parvenir à entendre le bruit. »

341. Le Ginseng (*Panax quinquefolium*, L.).

« Je ne m'arrêterai pas à critiquer ici cette description ni la figure. Je dirai seulement qu'elles n'ont pas plus de rapport aux descriptions qu'ont faites du ginseng les botanistes les plus exacts et les mieux instruits, que n'en a la racine ici figurée avec les racines en très-grand nombre de cette plante, que j'ai eu souvent l'occasion de voir et d'examiner. »

346. La Rue-de-muraille (*Asplenium ruta muraria*, L.).

Les fleurs sont ramassées par paquets sur la surface inférieure des feuilles.

« Ces paquets paroissent ronds quand la fructification commence, et c'est ainsi qu'on les a marqués dans la figure; mais à mesure que la fructification approche de la maturité, ils s'allongent, deviennent linéaires, se réunissent enfin, et garnissent presque tout le dos de la feuille. »

Les figures *d* et *e* offrent la même capsule ouverte, *et qui ne tient, par la contraction du cordon annulaire qui reste attaché à la capsule, par une portion de sa longueur (fig. d), plus à la même capsule (fig. e) que par une de ses extrémités.*

« Les deux lignes soulignées sont inintelligibles, et paroissent devoir se tourner ainsi :

« A laquelle (capsule), par la contraction du cordon annulaire qui s'en « détache (fig. *d*), ce cordon ne tient plus que par une de ses extrémités « (fig. *e*). »

347. Le Capillaire (*Asplenium adianthum nigrum*, L.).

« On auroit dû avertir ceux qui mettent les couleurs de peindre la côte noire. La phrase de G. Bauhin suffisoit pour y faire penser. »

349. La Fougère male (*Polypodium filix mas*, L.).

On a prétendu jusqu'à présent qu'en coupant cette racine obliquement elle présentoit la figure d'un aigle à deux têtes; nous croyons qu'ainsi que dans les marbres, dans les vieilles murailles, dans les tisons, dans le dépôt du marc de café, on y voit tout ce qu'on veut y voir.

« Tous ces adages sont très-vrais; mais cela n'empêche pas que la racine d'une des espèces de fougère, coupée en travers de biais sur un individu un peu gros, ne présente assez fidèlement, et toute imagination à part, la figure de l'aigle éployé à deux têtes. Mais il est bon d'observer que la fougère qui présente cette figure n'est point celle-ci, mais celle qui porte dans Linnæus le nom de *pteris aquilina*, et que plusieurs appellent *fougère femelle*, différente d'une autre fougère femelle qui est un *polypodium*. »

La coque est entourée d'un cordon annulaire qui la contracte.

« Il la dilate, au contraire, et l'ouvre en se rompant et se redressant. »

La cendre de cette plante entre dans la fabrication du verre.

« Tout ceci appartient encore au *pteris* plutôt qu'à la fougère mâle »

TABLE

DES PLANTES GRAVÉES DANS LE PREMIER VOLUME DE CET OUVRAGE[1],

Rangées suivant le système de Linnæus.

1. Le Safran des Indes.
2. Le Troëne.
3. L'Olivier.
4. La Circée.
5. La Véronique.
6. Le Beccabunga.
7. La Gratiole.
8. La Verveine.
9. Le Romarin.
10. La petite Sauge. (Voy. les additions.)
11. La Toute-bonne des prés.
12. L'Orvale ou Toute-bonne.
13. La grande Valériane.
14. La Mâche. (Voy. les additions.)
15. Le Safran.
16. L'Iris de Florence.
17. La Flambe.
18. Le Chiendent.
19. L'Avoine.
20. Le Seigle.
21. L'Orge.
22. Le Froment.
23. Le Chardon à foulon.
24. La Verge à pasteur.
25. La Scabieuse des prés.
26. Le Muguet des bois.
27. La petite Garance.
28. Le Caille-lait.
29. Le Grateron.
30. La Garance.
31. Le grand Plantain.
32. L'Herbe aux puces. (Voy. les additions.)
33. Le Cornouiller.
34. Le Pied de lion.
35. La Cuscute.
36. Le Houx.
37. L'Héliotrope.
38. Le Grémil.
39. La Buglose.
40. L'Orcanette.
41. La Cynoglosse.
42. La Pulmonaire.
43. La grande Consoude.
44. La Bourrache.
45. La Vipérine. (Voy. les additions.)
46. La Primevère.
47. Le Cyclamen.
48. La Nummulaire.
49. Le Moûron.
50. Le Liset.
51. La Scammonée.
52. La Raiponce.
53. Le Café.
54. Le Chèvrefeuille.
55. La Belle-de-nuit.
55 (*bis*). Le Bouillon blanc. (Voy. les additions.)
56. La Stramoine.
57. La Jusquiame.
58. Le Tabac.
59. Le petit Tabac.
60. La Mandragore.
61. La Belladone.
62. Le Coqueret.
63. La Douce-amère.
64. La Pomme de terre.
65. La Pomme d'amour.
66. La Morelle.
67. L'Aubergine. (Voy. les additions.)
68. Le Copsique.
69. Le Nerprun.
70. La Bourdaine.
71. Le Jujubier.
72. Le Groseillier rouge.
73. Le Cassis.
74. Le Lierre.
75. La Vigne.

1. *La Botanique mise à la portée de tout le monde.* (Éd.)

76. La petite Pervenche.
77. La grande Pervenche.
78. Le Laurier-rose.
79. L'Apocyn.
80. Le Dompte-venin. (Voy les additions.)
81. La Turquette.
82. Le Bon-Henri.
83. Le Thé du Mexique.
84. La Bette.
85. La Soude.
86. La petite Centaurée.
87. Le Panicaut.
88. La Sanicle.
89. La Perce-feuille.
90. L'Ammi.
91. Le Meum.
92. L'Angélique.
93. L'Angélique sauvage. (Voy. les additions.)
94. La Berle.
95. Le Pison.
96. Le Persil de Macédoine
97. La Férule galbanum.
98. Le Phellandrium.
99. La petite Ciguë.
100. La Coriandre.
101. Le Cerfeuil musqué.
102. Le Cerfeuil.
103. L'Impératoire.
104. Le Fenouil tortu.
105. Le Maceron.
106. L'Anet.
107. Le Fenouíl.
108. Le Carvi.
109. L'Anis.
110. L'Ache.
111. Le Sumac.
112. La Viorme.
113. L'Hièble.
114. Le Sureau.
115. Le Tamaris.
116. Le Lin.
117. L'Oignon.
118. La Couronne impériale.
119. L'Asperge.
120. Le Muguet.
121. Le Sceau de Salomon.
122. L'Aloès succotrin.
123. L'Épine-vinette.
124. La Patience.
125. La Parelle aquatique.
126. L'Oseille longue[1].
127. Le Colchique.
128. La grande Capucine.
129. La Lauréole mâle et femelle.
130. La Bistorte.
131. La Renouée.
132. Le Sarrasin.
133. Le Paris.
134. Le Rhapontic.
135. La Rhubarbe.
136. La Fraxinelle.
137. La Rue.
138. La Saxifrage.
139. La Saponaire.
140. L'Œillet.
141. Le Cotylédon.
142. L'Orpin.
143. Le Phytolacca.
144. Le Cabaret.
145. Le Pourpier.
146. La Salicaire.
147. L'Aigremoine.
148. L'Euphorbe.
149. L'Épurge.
150. La petite Ésule.
151. La Joubarbe.
152. Le Myrte.
153. Le Grenadier à fruit.
154. Le Pêcher.
155. L'Amandier.
156. Le Merisier.
157. Le Prunier.
158. Le Pommier.
159. Le Cognassier.
160. L'Ulmaria.
161. Le Rosier sauvage.
162. Le Fraisier.
162 (*bis*). L'Argentine.
163. La Quintefeuille.
164. La Tormentille.

1. Sous le titre d'oseille ronde.

165. La Benoîte.
166. La Chélidoine.
167. Le Pavot cornu.
168. Le Coquelicot.
169. Le Pavot noir.
170. Le Pavot blanc.
171. Le Nénufar.
172. Le Tilleul.
173. Le Ladanum.
174. L'Hélianthum.
175. La Pivoine.
176. Le Pied d'alouette.
177. La Staphisaigre.
177 (*bis*). Le Napel.
178. L'Anthora.
179. L'Ancholie.
180. La Nielle.
181. La Clématite.
182. L'Éclairette.
183. La Renoncule scélérate.
184. Le Bassinet rampant.
185. L'Éllébore noir.
186. L'Éllébore vert.
187. Le Pied de griffon.
187 (*bis*). La Bugle.
188. L'Ivette.
189. Le Marum.
190. La Sauge des bois.
191. Le Scordium.
192. La Germandrée.
193. Le Polion. (Voy. les additions.)
194. La Sarriette.
195. L'Hysope.
196. La Cataire.
197. La Lavande.
198. Le Stœchas.
199. La Menthe à épi.
200. La Menthe poivrée.
201. Le Pouliot.
202. Le Lierre terrestre.
202 (*bis*). Le Lamier ou Ortie blanche.
203. La Bétoine.
204. L'Ortie morte.
205. La Ballotte.
206. Le Marrube.
207. L'Agripaume.
208. La Moluque lisse.
209. Le Dictame de Crète.
210. L'Origan.
211. La Marjolaine.
212. Le Serpolet.
213. Le Thym.
214. La Mélisse.
214 (*bis*). Le Calament.
215. La Mélisse bâtarde.
216. Le Basilic.
217. La Brunelle.
218. L'Euphraise.
219. La Cymbalaire.
220. La fausse Velvote.
221. La Linaire.
222. La Muflaude.
223. La Scrofulaire (Voy. les additions.)
224. La Digitale.
225. L'Agnus-castus.
226. L'Acanthe.
227. Le Cresson alénois.
228. La Passerage.
229. Le Tabouret.
230. L'Herbe aux cuillers.
231. Le Raifort sauvage.
232. Le Thlaspi de Crète.
233. Le Cresson des prés.
234. La Roquette sauvage.
235. Le Vélar.
236. La Barleria.
237. L'Alliaire.
238. La Giroflée jaune.
239. Le Navet.
240. Le Chou rouge.
241. Le Chou blanc.
242. La Boquette.
243. La Moutarde.
244. La Rave.
245. Le Pastel.
246. Le Géranium cicutin.
247. L'Herbe à Robert.
248. Le Pied de pigeon.
249. La Guimauve.
250. La Rose trémière.
251. La Mauve.
252. La Fumeterre bulbeuse.
253. La Fumeterre.
254. Le Genêt d'Espagne. (Voy. les additions.)

255. L'Arrête-bœuf.
256. Le Lupin.
257. La Fève de marais.
258. Le Pois chiche.
259. Le Baguenaudier.
260. La Réglisse.
261. L'Indigo.
262. Le Galéga.
263. La Barbe de renard.
264. Le Culen.
265. Le Bannier.
266. Le Mélilot.
267. Le Trèfle.
268. Le Fenugue.
269. La Luzerne.
270. Le Citronnier.
271. L'Oranger.
272. La Toute-saine.
273. Le Mille-pertuis.
274. Le Laiteron.
275. La Laitue sauvage.
276. La Dent de lion.
277. La Piloselle.
278. La Lampsane.
279. L'Endive.
280. La Bardane.
281. Le Chardon hémorroïdal
282. Le Chardon-Marie.
283. La Carline.
284. Le Carthame.
285. L'Eupatoire.
286. La Garde-robe.
287. La Tanaisie.
288. La Menthe-coq.
289. L'Absinthe.
290. L'Armoise.
291. Le Piedchatier.
292. Le Tussilage.
293. Le Pétasite.
294. La Jacobée.
295. L'Œil de Christ.
296. La Verge d'or.
297. L'Aunée.
298. Le Doronic.
299. La Pâquerette.
300. La Matricaire
301. La Camomille romaine.
302. La Maroute.
303. L'Œil de bœuf.
304. L'Eupatoire de Mesné.
305. La Mille-feuille.
306. La grande Centaurée.
307. Le Bluet.
308. La Jacée.
309. Le Chardon bénit.
310. La Chausse-trape.
311. Le Souci des jardins.
312. La Violette odorante.
313. La Balsamine.
314. Le Satyrion[1].
315. L'Aristoloche clématite.
316. La Serpentaire.
317. Le Pied de veau.
318. La Larme de Job.
319. Le Buis.
320. Le Mûrier noir.
321. Le petit Glouteron.
322. La Pimprenelle[2].
323. Le Chêne vert. (Voy. les additions.)
324. Le Liége.
325. Le Noyer.
326. Le Pin.
327. La Pesse.
328. Le Cyprès.
329. Le Ricin.
330. La Pomme de merveille.
331. Le Concombre sauvage.
332. Le Concombre.
333. La Couleuvrée.
334. Le Saule.
335. Le Pistachier.
336. Le Chanvre. (Voy. les additions.)
337. La Salsepareille.
338. La Mercuriale.
339. Le Houx-frelon.
340. La Pariétaire.
341. Le Ginseng.
342. Le Figuier.

1. Deux plantes différentes sont ici confondues.
2. C'est la petite qu'on a prise ici pour la grande.

344. La Scolopendre.
345. La Doradille.
346. La Sauve-vie.
347. Le Capillaire noir.
348. Le Polypode.
349. La Fougère mâle.

« J'ai pris le parti de couper tout à fait les barbouillages presque illisibles dont j'avois parlé dans ma lettre à M. l'abbé, attendu que les corrections, très-difficiles à déchiffrer, auroient été presque introuvables, qu'il vaut mieux qu'on n'y trouve rien que d'y trouver des fautes, et que le relieur peut aisément coller sur ces vides du papier blanc, qu'il est facile ensuite de mieux remplir. Que si M. l'abbé trouve ces rapiécemens trop désagréables, tout ce que j'y puis faire est de lui réitérer l'offre que j'ai déjà eu l'honneur de lui faire. A l'égard des taches et de la malpropreté des titres et de plusieurs feuilles, il voudra bien se rappeler que je lui rends l'exemplaire dans le même état où il me l'a remis. »

ADDITIONS.

10. La petite Sauge (*Salvia officinalis*, L.).
Les fleurs sont soutenues par des feuilles florales.
« Par des bractées ou feuilles florales. »
14. La Mache (*Valeriana locusta*, L.).
On la nomme *Valerianella*, comme qui diroit *petite Valériane*, parce que la mâche a quelque ressemblance avec la valériane.
« A les caractères de la valériane. »
32. L'Herbe aux puces (*Plantago psillium*, L.).
Elle se trouve dans les terrains incultes.
« Et sablonneux. »
45. La Vipérine (*Echium vulgare*, L.).
Ses tiges sont marquées de taches rouges.
« Et plus souvent noires. »
Les fleurs ont au milieu quatre étamines et un pistil.
« Cinq étamines inégales et un pistil. »
55 *bis*. Le Bouillon blanc (*Verbascum thapsus*, L.).
Le pistil est placé au centre de la corolle, et s'attache au fond du calice.
« Monophylle à cinq divisions. »
67. L'Aubergine (*Solanum melongena*, L.).
Le nombre des étamines est ordinairement *conforme* à celui des divisions de la corolle.
« *Égal* au lieu de *conforme*. »
80. Le Dompte-venin (*Asclepias vincetoxicum*, L.).
Elle fleurit en juin et juillet.
« Et plus tard. »
93. L'Angélique sauvage (*Angelica sylvestris*, L.).
Elle croît le long des haies.
« Et des ruisseaux. »
95. Le Sison (*Sison amomum*, L.).
Les ombelles partielles.

« Les enveloppes partielles, et non pas les ombelles »

En outre l'extrémité du pétale se *roule* jusqu'à la moitié de sa longueur.

« Se roule en *dessus*. »

96. Le Persil de Macédoine (*Bubon Macedonicum*, L.).

Le surnom de *cette espèce* de persil.

J. J. Rousseau a effacé les mots soulignés, et a mis de *ce prétendu*.

Les vertus de cette plante sont communes avec celles du persil.

« *Lui sont communes*. »

193. Le Polion (*Tenerium polium*, L.).

Les feuilles sont sessiles ou attachées à la tige.

« Elles sont crénelées. »

194. La Sarriette (*Saturcia hortensis*, L.).

Les feuilles sont longues, étroites, terminées en pointes unies.

« Et pointillées. »

223. La Scrofulaire (*Scrophularia aquatica*, L.).

Les feuilles sont entières, ovales, terminées en pointe.

« Obtuse. »

254. Le Genêt d'Espagne (*Spartium junceum*, L.).

Ses rameaux sortent *ordinairement* de l'aisselle d'une feuille.

« *Toujours*. »

323. Le Chêne vert (*Quercus ilex*, L.).

Ses fleurs forment un *épi* connu sous le nom de *chaton*.

« Un *épi pendant*. »

336. Le Chanvre male et femelle (*Cannabis sativa*, L.).

Les fleurs du chanvre mâle ne sont composées que d'étamines.

« Et d'un calice. »

FIN DES NOTES SUR LA BOTANIQUE DE REGNAULT.

FRAGMENS POUR UN DICTIONNAIRE
DES TERMES D'USAGE EN BOTANIQUE.

INTRODUCTION.

Le premier malheur de la botanique est d'avoir été regardée dès sa naissance comme une partie de la médecine. Cela fit qu'on ne s'attacha qu'à trouver ou supposer des vertus aux plantes, et qu'on négligea la connoissance des plantes mêmes; car comment se livrer aux courses immenses et continuelles qu'exige cette recherche, et en même temps aux travaux sédentaires du laboratoire, et aux traitemens des malades, par lesquels on parvient à s'assurer de la nature des substances végétales, et de leurs effets dans le corps humain? Cette fausse manière d'envisager la botanique en a longtemps rétréci l'étude, au point de la borner presque aux plantes usuelles, et de réduire la chaîne végétale à un petit nombre de chaînons interrompus; encore ces chaînons mêmes ont-ils été très-mal étudiés, parce qu'on y regardoit seulement la matière, et non pas l'organisation. Comment se seroit-on beaucoup occupé de la structure organique d'une substance, ou plutôt d'une masse ramifiée, qu'on ne songeoit qu'à piler dans un mortier? On ne cherchoit des plantes que pour trouver des remèdes; on ne cherchoit pas des plantes, mais des simples. C'étoit fort bien fait, dira-t-on; soit : mais il n'en a pas moins résulté que, si l'on connoissoit fort bien les remèdes, on ne laissoit pas de connoître fort mal les plantes, et c'est tout ce que j'avance ici.

La botanique n'étoit rien : il n'y avoit point d'étude de la botanique, et ceux qui se piquoient le plus de connoître les plantes n'avoient aucune idée ni de leur structure, ni de l'économie végétale. Chacun connoissoit de vue cinq ou six plantes de son canton, auxquelles il donnoit des noms au hasard, enrichis de vertus merveilleuses qu'il lui plaisoit de leur supposer; et chacune de ces plantes changée en panacée universelle suffisoit seule pour immortaliser tout le genre humain. Ces plantes, transformées en baume et en emplâtres, disparoissoient promptement, et faisoient bientôt place à d'autres, auxquelles de nouveaux venus, pour se distinguer, attribuoient les mêmes effets. Tantôt c'étoit une plante nouvelle qu'on décoroit d'anciennes vertus, et tantôt d'anciennes plantes proposées sous de nouveaux noms suffisoient pour enrichir de nouveaux charlatans. Ces plantes avoient des noms vulgaires, différens dans chaque canton; et ceux qui les indiquoient pour leurs drogues ne leur donnoient que des noms connus tout au plus dans le lieu qu'ils habitoient; et, quand leurs récipés couroient dans d'autres pays, on ne savoit plus de quelle plante il y étoit parlé; chacun en substituoit une à sa fantaisie, sans autre soin que de lui donner le même nom. Voilà tout l'art que les Myrepsus, les Hildegardes, les Suardus, les Villanova, et les autres docteurs de ces temps-là, mettoient à l'étude

des plantes dont ils ont parlé dans leurs livres; et il seroit difficile peut-être au peuple d'en reconnoître une seule sur leurs noms ou sur leurs descriptions.

A la renaissance des lettres, tout disparut pour faire place aux anciens livres : il n'y eut plus rien de bon et de vrai que ce qui étoit dans Aristote et dans Galien. Au lieu d'étudier les plantes sur la terre, on ne les étudioit plus que dans Pline et Dioscoride; et il n'y a rien si fréquent dans les auteurs de ces temps-là que d'y voir nier l'existence d'une plante par l'unique raison que Dioscoride n'en a pas parlé. Mais ces doctes plantes, il falloit pourtant les trouver en nature pour les employer selon les préceptes du maître. Alors on s'évertua; l'on se mit à chercher, à observer, à conjecturer; et chacun ne manqua pas de faire tous ses efforts pour trouver dans la plante qu'il avoit choisie les caractères décrits dans son auteur; et, comme les traducteurs, les commentateurs, les praticiens, s'accordoient rarement sur le choix, on donnoit vingt noms à la même plante, et à vingt plantes le même nom, chacun soutenant que la sienne étoit la véritable, et que toutes les autres, n'étant pas celles dont Dioscoride avoit parlé, devoient être proscrites de dessus la terre. De ce conflit résultèrent enfin des recherches, à la vérité plus attentives, et quelques bonnes observations qui méritèrent d'être conservées, mais en même temps un tel chaos de nomenclature, que les médecins et les herboristes avoient absolument cessé de s'entendre entre eux. Il ne pouvoit plus y avoir communication de lumières, il n'y avoit plus que des disputes de mots et de noms, et même toutes les recherches et descriptions utiles étoient perdues, faute de pouvoir décider de quelle plante chaque auteur avoit parlé.

Il commença pourtant à se former de vrais botanistes, tels que Clusius, Cordus, Césalpin, Gesner, et à se faire de bons livres, et instructifs, sur cette matière, dans lesquels même on trouve déjà quelques traces de méthode. Et c'étoit certainement une perte que ces pièces devinssent inutiles et inintelligibles par la seule discordance des noms. Mais de cela même que les auteurs commençoient à réunir les espèces et à séparer les genres, chacun selon sa manière d'observer le port et la structure apparente, il résulta de nouveaux inconvéniens et une nouvelle obscurité, parce que chaque auteur, réglant sa nomenclature sur sa méthode, créoit de nouveaux genres, ou séparoit les anciens, selon que le requéroit le caractère des siens : de sorte qu'espèces et genres, tout étoit tellement mêlé, qu'il n'y avoit presque pas de plante qui n'eût autant de noms différens qu'il y avoit d'auteurs qui l'avoient décrite, ce qui rendoit l'étude de la concordance aussi longue et souvent plus difficile que celle des plantes mêmes.

Enfin parurent ces deux illustres frères qui ont plus fait eux seuls pour le progrès de la botanique que tous les autres ensemble qui les ont précédés et même suivis, jusqu'à Tournefort : hommes rares, dont le savoir immense et les solides travaux, consacrés à la botanique, les rendent dignes de l'immortalité qu'ils leur ont acquise; car, tant que cette science naturelle ne tombera pas dans l'oubli, les noms de Jean et de Gaspard Bauhin vivront avec elle dans la mémoire des hommes.

Ces deux hommes entreprirent, chacun de son côté, une histoire universelle des plantes; et, ce qui se rapporte plus immédiatement à cet article, ils entreprirent l'un et l'autre d'y joindre une synonymie, c'est-à-dire une liste exacte des noms que chacune d'elle portoit dans tous les auteurs qui les avoient précédés. Ce travail devenoit absolument nécessaire pour qu'on pût profiter des observations de chacun d'eux: car, sans cela, il devenoit presque impossible de suivre et démêler chaque plante à travers tant de noms differens.

L'aîné a exécuté à peu près cette entreprise dans les trois volumes in-folio qu'on a imprimés après sa mort, et il y a joint une critique si juste, qu'il s'est rarement trompé dans ses synonymies.

Le plan de son frère étoit encore plus vaste, comme il paroît par le premier volume qu'il en a donné, et qui peut faire juger de l'immensité de tout l'ouvrage, s'il eût eu le temps de l'exécuter : mais, au volume près dont je viens de parler, nous n'avons que les titres du reste dans son *Pinax;* et ce *Pinax*, fruit de quarante ans de travail, est encore aujourd'hui le guide de tous ceux qui veulent travailler sur cette matière, et consulter les anciens auteurs.

Comme la nomenclature des Bauhin n'étoit formée que des titres de leurs chapitres, et que ces titres comprenoient ordinairement plusieurs mots, de là vient l'habitude de n'employer pour noms de plantes que des phrases louches assez longues, ce qui rendoit cette nomenclature non-seulement traînante et embarrassante, mais pédantesque et ridicule. Il y auroit à cela, je l'avoue, quelque avantage, si ces phrases avoient été mieux faites: mais, composées indifféremment des noms des lieux d'où venoient ces plantes, des noms des gens qui les avoient envoyées, et même des noms d'autres plantes avec lesquelles on leur trouvoit quelque similitude, ces phrases étoient des sources de nouveaux embarras et de nouveaux doutes, puisque la connoissance d'une seule plante exigeoit celle de plusieurs autres, auxquelles sa phrase renvoyoit, et dont les noms n'étoient pas plus déterminés que le sien.

Cependant les voyages de long cours enrichissoient incessamment la botanique de nouveaux trésors; et tandis que les anciens noms accabloient déjà la mémoire, il en falloit inventer de nouveaux sans cesse pour les plantes nouvelles qu'on découvroit. Perdus dans ce labyrinthe immense, les botanistes, forcés de chercher un fil pour s'en tirer, s'attachèrent enfin sérieusement à la méthode. Herman, Rivin, Ray, proposèrent chacun la sienne: mais l'immortel Tournefort l'emporta sur eux tous: il rangea le premier, systématiquement, tout le règne végétal, et réformant en partie la nomenclature, la combina par ses nouveaux genres avec celle de Gaspard Bauhin. Mais loin de la débarrasser de ses longues phrases, ou il en ajouta de nouvelles, ou il chargea les anciennes des additions que sa méthode le forçoit d'y faire. Alors s'introduisit l'usage barbare de lier les nouveaux noms aux anciens par un *qui*, *quæ*, *quod* contradictoire, qui d'une même plante faisoit deux genres tout differens.

« Dens leonis *qui* pilosella folio minus villoso ; Doria *quæ* jacobæa

« orientalis limonii folio : Titanokeratophyton *quod* lithophyton marinum « albicans.

Ainsi la nomenclature se chargeoit; les noms des plantes devenoient non-seulement des phrases, mais des périodes. Je n'en citerai qu'un seul, de Plukenet, qui prouvera que je n'exagère pas. « *Gramen* myloi- « cophorum Carolinianum, seu gramen altissimum, panicula maxima « speciosa, e spicis majoribus compressiusculis utrinque pinnatis, blat- « tam molendariam quodammodo referentibus, composita, foliis convo- « lutus mucronatis pungentibus. » (Almag. 137).

C'en étoit fait de la botanique si ces pratiques eussent été suivies. Devenue absolument insupportable, la nomenclature ne pouvoit plus subsister dans cet état, et il falloit de toute nécessité qu'il s'y fît une réforme, ou que la plus riche, la plus aimable, la plus facile des trois parties de l'histoire naturelle, fût abandonnée.

Enfin M. Linnæus, plein de son système sexuel et des vastes idées qu'il lui avoit suggérées, forma le projet d'une refonte générale dont tout le monde sentoit le besoin, mais dont nul n'osoit tenter l'entreprise. Il fit plus, il l'exécuta : et, après avoir préparé, dans son *Critica botanica*, les règles sur lesquelles ce travail devoit être conduit, il détermina, dans son *Genera plantarum*, les genres des plantes, ensuite les espèces dans son *Species;* de sorte que, gardant tous les anciens noms qui pouvoient s'accorder avec ces nouvelles règles, et refondant tous les autres, il établit enfin une nomenclature éclairée, fondée sur les vrais principes de l'art, qu'il avoit lui-même exposés. Il conserva tous ceux des anciens genres qui étoient vraiment naturels; il corrigea, simplifia, réunit, ou divisa les autres, selon que le requéroient les vrais caractères; et, dans la confection des noms, il suivoit, quelquefois même un peu trop sévèrement, ses propres règles.

A l'égard des espèces, il falloit bien, pour les déterminer, des descriptions et des différences : ainsi les phrases restoient toujours indispensables; mais s'y bornant à un petit nombre de mots techniques bien choisis et bien adaptés, il s'attacha à faire de bonnes et brèves définitions tirées des vrais caractères de la plante, bannissant rigoureusement tout ce qui lui étoit étranger. Il fallut pour cela créer, pour ainsi dire, à la botanique une nouvelle langue qui épargnât ce long circuit de paroles qu'on voit dans les anciennes descriptions. On s'est plaint que les mots de cette langue n'étoient pas tous dans Cicéron. Cette plainte auroit un sens raisonnable, si Cicéron eût fait un traité complet de botanique. Ces mots cependant sont tous grecs ou latins, expressifs, courts, sonores, et forment même des constructions élégantes par leur extrême précision. C'est dans la pratique journalière de l'art qu'on sent tout l'avantage de cette nouvelle langue, aussi commode et nécessaire aux botanistes qu'est celle de l'algèbre aux géomètres.

Jusque-là M. Linnæus avoit déterminé le plus grand nombre des plantes connues, mais il ne les avoit pas nommées; car ce n'est pas nommer une chose que de la définir : une phrase ne sera jamais un vrai mot, et n'en sauroit avoir l'usage. Il pourvut à ce défaut par l'invention des noms triviaux qu'il joignit à ceux des genres pour distin-

ıer les espèces. De cette manière le nom de chaque plante n'est com-
ɔsé jamais que de deux mots; et ces deux mots seuls, choisis avec
scernement et appliqués avec justesse, font souvent mieux connoître
plante que ne faisoient les longues phrases de Micheli et de Plukenet.
our la connoître mieux encore et plus régulièrement, on a la phrase,
u'il faut savoir sans doute, mais qu'on n'a plus besoin de répéter à
ɔut propos lorsqu'il ne faut que nommer l'objet.

Rien n'étoit plus maussade et plus ridicule, lorsqu'une femme ou
uelqu'un de ces hommes qui leur ressemblent vous demandoit le
om d'une herbe ou d'une fleur dans un jardin, que la nécessité de
racher en réponse une longue enfilade de mots latins, qui ressem-
loient à des évocations magiques; inconvénient suffisant pour rebuter
es personnes frivoles d'une étude charmante offerte avec un appareil
ussi pédantesque.

Quelque nécessaire, quelque avantageuse que fût cette réforme, il ne
illoit pas moins que le profond savoir de M. Linnæus pour la faire
vec succès, et que la célébrité de ce grand naturaliste pour la faire
niversellement adopter. Elle a d'abord éprouvé de la résistance, elle
n éprouve encore; cela ne sauroit être autrement : ses rivaux dans la
ıême carrière regardent cette adoption comme un aveu d'infériorité
u'ils n'ont garde de faire; sa nomenclature paroît tenir tellement à
on système qu'on ne s'avise guère de l'en séparer; et les botanistes
u premier ordre, qui se croient obligés, par hauteur, de n'adopter le
ystème de personne, et d'avoir chacun le sien, n'iront pas sacrifier
eurs prétentions aux progrès d'un art dont l'amour dans ceux qui le
rofessent est rarement désintéressé.

Les jalousies nationales s'opposent encore à l'admission d'un système
tranger. On se croit obligé de soutenir les illustres de son pays, sur-
out lorsqu'ils ont cessé de vivre; car même l'amour-propre, qui faisoit
ouffrir avec peine leur supériorité durant leur vie, s'honore de leur
loire après leur mort.

Malgré tout cela, la grande commodité de cette nouvelle nomencla-
ure, et son utilité, que l'usage a fait connoître, l'ont fait adopter
resque universellement dans toute l'Europe, plus tôt ou plus tard à la
érité, mais enfin à peu près partout, et même à Paris. M. de Jussieu
ient de l'établir au jardin du Roi, préférant ainsi l'utilité publique à
a gloire d'une nouvelle refonte, que sembloit demander la méthode
les familles naturelles, dont son illustre oncle est l'auteur. Ce n'est pas
que cette nomenclature linnéenne n'ait encore ses défauts, et ne laisse
le grandes prises à la critique; mais, en attendant qu'on en trouve
ıne plus parfaite, à qui rien ne manque, il vaut cent fois mieux adop-
er celle-là que de n'en avoir aucune, ou de retomber dans les phrases
le Tournefort et de Gaspard Bauhin. J'ai même peine à croire qu'une
neilleure nomenclature pût avoir désormais assez de succès pour pro-
crire celle-ci, à laquelle les botanistes de l'Europe sont déjà tout ac-
coutumés; et c'est par la double chaîne de l'habitude et de la commo-
lité qu'ils y renonceroient avec plus de peine encore qu'ils n'en eurent
l'adopter. Il faudroit, pour opérer ce changement, un auteur dont le

crédit effaçât celui de M. Linnæus, et à l'autorité duquel l'Europe entière voulût se soumettre une seconde fois, ce qui me paroît difficile à espérer; car si son système, quelque excellent qu'il puisse être, n'est adopté que par une seule nation, il jettera la botanique dans un nouveau labyrinthe, et nuira plus qu'il ne servira.

Le travail même de M. Linnæus, bien qu'immense, reste encore imparfait, tant qu'il ne comprend pas toutes les plantes connues, et tant qu'il n'est pas adopté par tous les botanistes sans exception; car les livres de ceux qui ne s'y soumettent pas exigent de la part des lecteurs le même travail pour la concordance auquel ils étoient forcés pour les livres qui ont précédé. On a obligation à M. Crantz, malgré sa passion contre M. Linnæus, d'avoir, en rejetant son système, adopté sa nomenclature. Mais M. Haller, dans son grand et excellent *Traité des plantes alpines*, rejette à fois l'un et l'autre, et M. Adanson fait encore plus : il prend une nomenclature toute nouvelle, et ne fournit aucun renseignement pour y rapporter celle de M. Linnæus. M. Haller cite toujours les genres et quelquefois les phrases des espèces de M. Linnæus, mais M. Adanson n'en cite jamais ni genre ni phrase. M. Haller s'attache à une synonymie exacte, par laquelle, quand il n'y joint pas la phrase de M. Linnæus, on peut du moins la trouver indirectement par le rapport des synonymes. Mais M. Linnæus et ses livres sont tout à fait nuls pour M. Adanson et pour ses lecteurs; il ne laisse aucun renseignement par lequel on s'y puisse reconnoître : ainsi il faut opter entre M. Linnæus et M. Adanson, qui l'exclut sans miséricorde, et jeter tous les livres de l'un ou de l'autre au feu, ou bien il faut entreprendre un nouveau travail, qui ne sera ni court ni facile, pour faire accorder deux nomenclatures qui n'offrent aucun point de réunion.

De plus, M. Linnæus n'a point donné une synonymie complète. Il s'est contenté, pour les plantes anciennement connues, de citer les Bauhin et Clusius, et une figure de chaque plante. Pour les plantes exotiques découvertes récemment, il a cité un ou deux auteurs modernes, et les figures de Rheedi, de Rumphius, et quelques autres, et s'en est tenu là. Son entreprise n'exigeoit pas de lui une compilation plus étendue, et c'étoit assez qu'il donnât un seul renseignement sûr pour chaque plante dont il parloit.

Tel est l'état actuel des choses. Or, sur cet exposé, je demande à tout lecteur sensé comment il est possible de s'attacher à l'étude des plantes en rejetant celle de la nomenclature. C'est comme si l'on vouloit se rendre savant dans une langue sans vouloir en apprendre les mots. Il est vrai que les noms sont arbitraires, que la connoissance des plantes ne tient point nécessairement à celle de la nomenclature, et qu'il est aisé de supposer qu'un homme intelligent pourroit être un excellent botaniste, quoiqu'il ne connût pas une seule plante par son nom; mais qu'un homme, seul, sans livres et sans aucun secours des lumières communiquées, parvienne à devenir de lui-même un très-médiocre botaniste, c'est une assertion ridicule à faire, et une entreprise impossible à exécuter. Il s'agit de savoir si trois cents ans d'études et d'observations doivent être perdus pour la botanique, si trois cents vo-

umes de figures et de descriptions doivent être jetés au feu, si les connoissances acquises par tous les savans qui ont consacré leur bourse, leur vie et leurs veilles, à des voyages immenses, coûteux, pénibles et périlleux, doivent être inutiles à leurs successeurs, et si chacun partant toujours de zéro pour son premier point, pourra parvenir de lui-même aux mêmes connoissances qu'une longue suite de recherches et d'études a répandues dans la masse du genre humain. Si cela n'est pas, et que la troisième et la plus aimable partie de l'histoire naturelle mérite l'attention des curieux, qu'on me dise comment on s'y prendra pour faire usage des connoissances ci-devant acquises, si l'on ne commence par apprendre la langue des auteurs, et par savoir à quels objets se rapportent les noms employés par chacun d'eux. Admettre l'étude de la botanique et rejeter celle de la nomenclature, c'est donc tomber dans la plus absurde contradiction.

Abreuvoirs, ou gouttières. Trous qui se forment dans le bois pourri des chicots, et qui, retenant l'eau des pluies, pourrissent enfin le reste du tronc.

Abrupte. On donne l'épithète d'*abrupte* aux feuilles pinnées, au sommet desquelles manque la foliole impaire terminale qu'elles ont ordinairement.

Acaulis, sans tige.

Aigrette. Touffe de filamens simples ou plumeux qui couronnent les semences dans plusieurs genres de composées et d'autres fleurs. L'aigrette est ou sessile, c'est-à-dire immédiatement attachée autour de l'embryon qui la porte, ou pédiculée, c'est-à-dire portée par un pied appelé en latin *stipes*, qui la tient élevée au-dessus de l'embryon. L'aigrette sert d abord de calice au fleuron, ensuite elle le pousse et le chasse à mesure qu'il se fane, pour qu'il ne reste pas sous la semence et ne l'empêche pas de mûrir; elle garantit cette même semence nue de l'eau de la pluie qui pourroit la pourrir; et lorsque la semence est mûre, elle lui sert d'aîle pour être portée et disséminée au loin par les vents.

Ailée. Une feuille composée de deux folioles opposées sur le même pétiole s'appelle feuille aîlée.

Aisselle. Angle aigu ou droit, formé par une branche sur une autre branche, ou sur la tige, ou par une feuille sur une branche.

Amande. Semence enfermée dans un noyau.

Androgyne. Qui porte des fleurs mâles et des fleurs femelles sur le même pied. Ces mots *androgyne* et *monoïque* signifient absolument la même chose, excepté que dans le premier on fait plus d'attention au différent sexe des fleurs; et dans le second, à leur assemblage sur le même individu.

Angiosperme, à semences enveloppées. Ce terme d'*angiosperme* convient également aux fruits à capsule et aux fruits à baie.

Anthère. Capsule ou boîte portée par le filet de l'étamine, et qui, s'ouvrant au moment de la fécondation, répand la poussière prolifique

Anthologie. Discours sur les fleurs. C'est le titre d'un livre de Pontedera, dans lequel il combat de toute sa force le système sexuel qu'il eût sans doute adopté lui-même, si les écrits de Vaillant et de Linnæus avoient précédé le sien.

Aphrodites. M. Adanson donne ce nom à des animaux dont chaque individu reproduit son semblable par la génération, mais sans aucun acte extérieur de copulation ou de fécondation, tels que quelques pucerons, les conques, la plupart des vers sans sexe, les insectes qui se reproduisent sans génération, mais par la section d'une partie de leur corps. En ce sens, les plantes qui se multiplient par boutures et par caïeux peuvent être appelées aussi aphrodites. Cette irrégularité, si contraire à la marche ordinaire de la nature, offre bien des difficultés à la définition de l'espèce : est-ce qu'à proprement parler il n'existeroit point d'espèces dans la nature, mais seulement des individus? Mais on peut douter, je crois, s'il est des plantes absolument aphrodites, c'est-à-dire qui n'ont réellement point de sexe et ne peuvent se multiplier par copulation. Au reste, il y a cette différence entre ces deux mots *aphrodite* et *asexe*, que le premier s'applique aux plantes qui, n'ayant point de sexe, ne laissent pas de multiplier, au lieu que l'autre ne convient qu'à celles qui sont neutres ou stériles, et incapables de reproduire leur semblable.

Aphylle. On pourroit dire effeuillé; mais *effeuillé* signifie dont on a ôté les feuilles, et *aphylle*, qui n'en a point.

Arbre. Plante d'une grandeur considérable, qui n'a qu'un seul et principal tronc divisé en maîtresses branches.

Arbrisseau. Plante ligneuse de moindre taille que l'arbre, laquelle se divise ordinairement dès la racine en plusieurs tiges. Les arbres et les arbrisseaux poussent, en automne, des boutons dans les aisselles des feuilles, qui se développent dans le printemps et s'épanouissent en fleurs et en fruits : différence qui les distingue des sous-arbrisseaux.

Articulé. Tige, racines, feuilles, silique : se dit lorsque quelqu'une de ces parties de la plante se trouve coupée par des nœuds distribués de distance en distance.

Axillaire. Qui sort d'une aisselle.

Baie. Fruit charnu ou succulent à une ou plusieurs loges.

Balle. Calice dans les graminées.

Boulon. Groupe de fleurettes amassées en tête.

Bourgeon. Germe des feuilles et des branches.

Bouton. Germe des fleurs.

Bouture. Est une jeune branche que l'on coupe à certains arbres moelleux, tels que le figuier, le saule, le cognassier, laquelle reprend en terre sans racine. La réussite des boutures dépend plutôt de leur facilité à produire des racines, que de l'abondance de la moelle des branches; car l'oranger, le buis, l'if et la sabine, qui ont peu de moelle, reprennent facilement de bouture.

Branches. Bras plians et élastiques du corps de l'arbre : ce sont elles qui lui donnent la figure; elles sont ou alternes, ou opposées, ou verticillées. Le bourgeon s'étend peu à peu en branches posées collaté-

ralement et composées des mêmes parties de la tige; et l'on prétend que l'agitation des branches causée par le vent est aux arbres ce qu'est aux animaux l'impulsion du cœur. On distingue :

1° Les maîtresses branches, qui tiennent immédiatement au tronc, et d'où partent toutes les autres;

2° Les branches à bois, qui, étant les plus grosses et pleines de boutons plats, donnent la forme à un arbre fruitier, et doivent le conserver en partie;

3° Les branches à fruits sont plus foibles et ont des boutons ronds;

4° Les chiffonnes sont courtes et menues;

5° Les gourmandes sont grosses, droites et longues;

6° Les veules sont longues et ne promettent aucune fécondité;

7° La branche aoûtée est celle qui, après le mois d'août, a pris naissance, s'endurcit, et devient noirâtre;

8° Enfin la branche de faux-bois est grosse à l'endroit où elle devroit être menue, et ne donne aucune marque de fécondité.

Bulbe. Est une racine orbiculaire composée de plusieurs peaux ou tuniques emboîtées les unes dans les autres. Les bulbes sont plutôt des boutons sous terre que des racines, ils en ont eux-mêmes de véritables, généralement presque cylindriques et rameuses.

Caïeux. Bulbes par lesquelles plusieurs liliacées et autres plantes se reproduisent.

Calice. Enveloppe extérieure, ou soutien des autres parties de la fleur, etc. Comme il y a des plantes qui n'ont point de calice, il y en a aussi dont le calice se métamorphose peu à peu en feuilles de la plante, et réciproquement il y en a dont les feuilles de la plante se changent en calice : c'est ce qui se voit dans la famille de quelques renoncules, comme l'anémone, la pulsatille, etc.

Campaniforme, ou Campanulée. Voy. Cloche.

Capillaires. On appelle feuilles capillaires, dans la famille des mousses, celles qui sont déliées comme des cheveux. C'est ce qu'on trouve souvent exprimé dans le *Synopsis* de Ray, et dans l'*Histoire des mousses* de Dillen, par le mot grec de *trichodes*.

On donne aussi le nom de capillaires à une branche de la famille des fougères, qui porte comme elles sa fructification sur le dos des feuilles, et ne s'en distingue que par la stature des plantes qui la composent, beaucoup plus petite dans les capillaires que dans les fougères.

Caprification. Fécondation des fleurs femelles d'une sorte de figuier dioïque par la poussière des étamines de l'individu mâle appelé caprifiguier. Au moyen de cette opération de la nature, aidée en cela de l'industrie humaine, les figues ainsi fécondées grossissent, mûrissent, et donnent une récolte meilleure et plus abondante qu'on ne l'obtiendroit sans cela.

La merveille de cette opération consiste en ce que, dans le genre du figuier, les fleurs étant encloses dans le fruit, il n'y a que celles qui sont hermaphodites ou androgynes qui semblent pouvoir être fécondées; car, quand les sexes sont tout à fait séparés, on ne voit pas comment la poussière des fleurs mâles pourroit pénétrer sa propre enveloppe et

celle du fruit femelle jusqu'aux pistils qu'elle doit féconder. C'est un insecte qui se charge de ce transport : une sorte de moucheron particulière au caprifiguier y pond, y éclôt, s'y couvre de la poussière des étamines, la porte par l'œil de la figue à travers les écailles qui en garnissent l'entrée, jusque dans l'intérieur du fruit, et là, cette poussière, ne trouvant plus d'obstacle, se dépose sur l'organe destiné à la recevoir.

L'histoire de cette opération a été détaillée en premier lieu par Théophraste, le premier, le plus savant, ou, pour mieux dire, l'unique et vrai botaniste de l'antiquité; et, après lui, par Pline chez les anciens; chez les modernes par Jean Bauhin; puis par Tournefort, sur les lieux mêmes; après lui, par Pontedera, et par tous les compilateurs de botanique et d'histoire naturelle, qui n'ont fait que transcrire la relation de Tournefort.

Capsulaire. Les plantes capsulaires sont celles dont le fruit est à capsules. Ray a fait de cette division sa dix-neuvième classe, *herba rasculifera*.

Capsule. Péricarpe sec d'un fruit sec; car on ne donne point, par exemple, le nom de capsule à l'écorce de la grenade, quoique aussi sèche et dure que beaucoup d'autres capsules, parce qu'elle enveloppe un fruit mou.

Capuchon (*calyptra*). Coiffe pointue qui couvre ordinairement l'urne des mousses. Le capuchon est d'abord adhérent à l'urne, mais ensuite il se détache et tombe quand elle approche de la maturité.

Caryophyllée. Fleur caryophyllée ou en œillet.

Chaton. Assemblage de fleurs mâles ou femelles spiralement attachées à un axe ou réceptacle commun, autour duquel ces fleurs prennent la figure d'une queue de chat. Il y a plus d'arbres à chatons mâles qu'il n'y en a qui aient aussi des chatons femelles.

Chaume (*culmus*). Nom particulier dont on distingue la tige des graminées de celles des autres plantes, et à qui l'on donne pour caractère propre d'être géniculée et fistuleuse, quoique beaucoup d'autres plantes aient ce même caractère, et que les laîches et divers gramens des Indes ne l'aient pas. On ajoute que le chaume n'est jamais rameux, ce qui néanmoins souffre encore exception dans l'*arundo calamagrostis*, et dans d'autres.

Cloche. Fleurs en cloche, ou campaniformes.

Coloré. Les calices, les balles, les écailles, les enveloppes, les parties extérieures des plantes qui sont vertes ou grises communément, sont dites colorées lorsqu'elles ont une couleur plus éclatante et plus vive que leurs semblables : tels sont les calices de la circée, de la moutarde, de la carline, les enveloppes de l'astrantia; la corolle des ornithogales blancs et jaunes est verte au-dessous, et colorée en dessus; les écailles du xéranthème sont si colorées qu'on les prendroit pour des pétales; et le calice du polygala, d'abord très-coloré, perd sa couleur peu à peu, et prend enfin celle d'un calice ordinaire.

Cordon ombilical dans les capillaires et fougères.

Cornet. Sorte de nectaire infundibuliforme.

Corymbe. Disposition de fleur qui tient le milieu entre l'ombelle et la

panicule; les pédicules sont gradués le long de la tige comme dans la panicule, et arrivent tous à la même hauteur, formant à leur sommet une surface plane.

Le corymbe diffère de l'ombelle en ce que les pédicules qui le forment, au lieu de partir du même centre, partent, à différentes hauteurs, de divers points sur le même axe.

Corymbifères. Ce mot sembleroit devoir désigner les plantes à fleurs en corymbe, comme celui d'*ombellifères* désigne les plantes à fleurs en parasol. Mais l'usage n'a pas autorisé cette analogie, l'acception dont je vais parler n'est pas même fort usitée; mais, comme elle a été employée par Ray et par d'autres botanistes, il la faut connoître pour les entendre.

Les plantes *corymbifères* sont donc, dans la classe des composées et dans la section des discoïdes, celles qui portent leurs semences nues, c'est-à-dire sans aigrettes ni filets qui les couronnent : tels sont les bidens, les armoises, la tanaisie, etc. On observera que les demi-fleuronnées, à semences nues, comme la lampsane, l'hyoseris, la catanance, etc., ne s'appellent pas cependant corymbifères, parce qu'elles ne sont pas du nombre des *discoïdes*.

Cosse. Péricarpe des fruits légumineux. La cosse est composée ordinairement de deux valvules, et quelquefois n'en a qu'une seule.

Cosson. Nouveau sarment qui croît sur la vigne après qu'elle est taillée.

Cotylédon. Foliole, ou partie de l'embryon, dans laquelle s'élaborent et se préparent les sucs nutritifs de la nouvelle plante.

Les cotylédons, autrement appelés feuilles séminales, sont les premières parties de la plante qui paroissent hors de terre lorsqu'elle commence à végéter. Ces premières feuilles sont très-souvent d'une autre forme que celles qui les suivent, et qui sont les véritables feuilles de la plante; car, pour l'ordinaire, les cotylédons ne tardent pas à se flétrir et à tomber peu après que la plante est levée, et qu'elle reçoit par d'autres parties une nourriture plus abondante que celle qu'elle tiroit par eux de la substance même de la semence.

Il y a des plantes qui n'ont qu'un cotylédon, et qui, pour cela, s'appellent monocotylédones : tels sont les palmiers, les liliacées, les graminées, et d'autres plantes; le plus grand nombre en ont deux, et s'appellent dicotylédones; si d'autres en ont davantage, elles s'appelleront polycotylédones. Les acotylédones sont celles qui n'ont pas de cotylédons, telles que les fougères, les mousses, les champignons, et toutes les cryptogames.

Ces différences de la germination ont fourni à Ray, à d'autres botanistes, et en dernier lieu à MM. de Jussieu et Haller, la première ou plus grande division naturelle du règne végétal.

Mais, pour classer les plantes suivant cette méthode, il faut les examiner sortant de terre dans leur première germination, et jusque dans la semence même; ce qui est souvent fort difficile, surtout pour les plantes marines et aquatiques, et pour les arbres et plantes étrangères ou alpines qui refusent de germer et naître dans nos jardins.

Crucifère, ou Cruciforme, disposé en forme de croix. On donne spécialement le nom de crucifère à une famille de plantes dont le caractère est d'avoir des fleurs composées de quatre pétales disposés en croix, sur un calice composé d'autant de folioles, et, autour du pistil, six étamines, dont deux, égales entre elles, sont plus courtes que les quatre autres, et les divisent également.

Cupules. Sortes de petites calottes ou coupes qui naissent le plus souvent sur plusieurs lichens et algues, et dans le creux desquelles on voit les semences naître et se former, surtout dans le genre appelé jadis hépatique des fontaines, et aujourd'hui marchantia.

Cyme, ou Cymier. Sorte d'ombelle, qui n'a rien de régulier, quoique tous ses rayons partent du même centre; telles sont les fleurs de l'obier, du chèvrefeuille, etc.

Demi-fleuron. C'est le nom donné par Tournefort, dans les fleurs composées, aux fleurons échancrés qui garnissent le disque des lactucées, et à ceux qui forment le contour des radiées. Quoique ces deux sortes de demi-fleurons soient exactement de même figure, et pour cela confondus sous le même nom par les botanistes, ils diffèrent pourtant essentiellement en ce que les premiers ont toujours des étamines, et que les autres n'en ont jamais. Les demi-fleurons, de même que les fleurons, sont toujours supères, et portés par la semence, qui est portée à son tour par le disque, ou réceptacle de la fleur. Le demi-fleuron est formé de deux parties, l'inférieure, qui est un tube ou cylindre très-court; et la supérieure, qui est plane, taillée en languette, et à qui l'on en donne le nom. (Voy. Fleuron, Fleur.)

Diécie, ou Diœcie, habitation séparée. On donne le nom de diécie à une classe de plantes composées de toutes celles qui portent leurs fleurs mâles sur un pied, et leurs fleurs femelles sur un autre pied.

Digité. Une feuille est digitée lorsque ses folioles partent toutes du sommet de son pétiole comme d'un centre commun. Telle est, par exemple, la feuille du marronnier d'Inde.

Dioïque. Toutes les plantes de la diécie sont dioïques.

Disque. Corps intermédiaire qui tient la fleur ou quelques-unes de ses parties élevées au-dessus du vrai réceptacle.

Quelquefois on appelle disque le réceptacle même, comme dans les composées; alors on distingue la surface du réceptacle, ou le disque, du contour qui le borde, et qu'on nomme rayon.

Disque est aussi un corps charnu qui se trouve dans quelques genres de plantes, au fond du calice, dessous l'embryon; quelquefois les étamines sont attachées autour de ce disque.

Drageons. Branches enracinées qui tiennent au pied d'un arbre, ou au tronc, dont on ne peut les arracher sans l'éclater.

Écailles, ou Paillettes. Petites languettes paléacées, qui, dans plusieurs genres de fleurs composées, implantées sur le réceptacle, distinguent et séparent les fleurons : quand les paillettes sont de simples filets, on les appelle des poils; mais, quand elles ont quelque largeur, elles prennent le nom d'écailles.

Il est singulier dans le xéranthème à fleur double, que les écailles

autour du disque s'allongent, se colorent, et prennent l'apparence de vrais demi-fleurons, au point de tromper à l'aspect quiconque n'y regarderoit pas de bien près.

On donne très-souvent le nom d'écailles aux calices des chatons et des cônes : on le donne aussi aux folioles des calices imbriqués des fleurs en tête, tels que les chardons, les jacées, et à celles des calices de substance sèche et scarieuse du xéranthème et de la catananche.

La tige des plantes dans quelques espèces est aussi chargée d'écailles ce sont des rudimens coriaces de feuilles qui quelquefois en tiennent lieu, comme dans l'orobanche et le tussilage.

Enfin on appelle encore écailles les enveloppes imbriquées des balles de plusieurs liliacées, et les balles ou calices aplatis des schœnus et d'autres graminacées.

Écorce. Vêtement ou partie enveloppante du tronc et des branches d'un arbre. L'écorce est moyenne entre l'épiderme à l'extérieur, et le *liber* à l'intérieur; ces trois enveloppes se réunissent souvent, dans l'usage vulgaire, sous le nom commun d'écorce.

Édule (*edulis*), bon à manger. Ce mot est du nombre de ceux qu'il est à désirer qu'on fasse passer du latin dans la langue universelle de la botanique.

Entre-nœuds. Ce sont, dans les chaumes des graminées, les intervalles qui séparent les nœuds d'où naissent les feuilles. Il y a quelques gramens, mais en bien petit nombre, dont le chaume, nu d'un bout à l'autre, est sans nœud, et, par conséquent, sans entre-nœuds, tel, par exemple, que l'*aira cærulea*.

Enveloppe. Espèce de calice qui contient plusieurs fleurs, comme dans le pied-de-veau, le figuier, les fleurs à fleurons. Les fleurs garnies d'une enveloppe ne sont pas pour cela dépourvues de calice.

Éperon. Protubérance en forme de cône droit ou recourbé, faite dans plusieurs sortes de fleurs par le prolongement du nectaire: tels sont les éperons des orchis, des linaires, des ancolies, des pieds-d'alouette, de plusieurs géraniums, et de beaucoup d'autres plantes.

Épi. Forme de bouquet dans laquelle les fleurs sont attachées autour d'un axe ou réceptacle commun formé par l'extrémité du chaume ou de la tige unique. Quand les fleurs sont pédiculées, pourvu que tous les pédicules soient simples et attachés immédiatement à l'axe, le bouquet s'appelle toujours épi; mais dans l'épi, rigoureusement pris, les fleurs sont sessiles.

Épiderme (l') est la peau fine extérieure qui enveloppe les couches corticales; c'est une membrane très-fine, transparente, ordinairement sans couleur, élastique et un peu poreuse.

Espèce. Réunion de plusieurs variétés ou individus sous un caractère commun qui les distingue de toutes les autres plantes du même genre.

Étamines. Agents masculins de la fécondation : leur forme est ordinairement celle d'un filet qui supporte une tête appelée anthère ou sommet. Cette anthère est une espèce de capsule qui contient la poussière prolifique : cette poussière s'échappe, soit par explosion, soit par dila-

tation, et va s'introduire dans le stigmate pour être portée jusqu'aux ovaires qu'elle féconde. Les étamines varient par la forme et par le nombre.

Étendard. Pétale supérieur des fleurs légumineuses.

Fane. La fane d'une plante est l'assemblage des feuilles d'en bas.

Fécondation. Opération naturelle par laquelle les étamines portent, au moyen du pistil, jusqu'à l'ovaire le principe de vie nécessaire à la maturation des semences et à leur germination.

Feuilles. Sont des organes nécessaires aux plantes pour pomper l'humidité de l'air pendant la nuit et faciliter la transpiration durant le jour : elles suppléent encore dans les végétaux au mouvement progressif et spontané des animaux, en donnant prise au vent pour agiter les plantes et les rendre plus robustes. Les plantes alpines, sans cesse battues du vent et des ouragans, sont toutes fortes et vigoureuses : au contraire, celles qu'on élève dans un jardin ont un air trop calme, y prospèrent moins, et souvent languissent et dégénèrent.

Filet. Pédicule qui soutient l'étamine. On donne aussi le nom de filets aux poils qu'on voit sur la surface des tiges, des feuilles, et même des fleurs de plusieurs plantes.

Fleur. Si je livrois mon imagination aux douces sensations que ce mot semble appeler, je pourrois faire un article agréable peut-être aux bergers, mais fort mauvais pour les botanistes : écartons donc un moment les vives couleurs, les odeurs suaves, les formes élégantes, pour chercher premièrement à bien connoître l'être organisé qui les rassemble. Rien ne paroît d'abord plus facile : qui est-ce qui croit avoir besoin qu'on lui apprenne ce que c'est qu'une fleur? « Quand on ne me demande pas ce que c'est que le temps, disoit saint Augustin, je le sais fort bien; je ne le sais plus quand on me le demande. » On en pourroit dire autant de la fleur et peut-être de la beauté même, qui, comme elle, est la rapide proie du temps. En effet, tous les botanistes qui ont voulu donner jusqu'ici des définitions de la fleur ont échoué dans cette entreprise, et les plus illustres, tels que MM. Linnæus, Haller, Adanson, qui sentoient mieux la difficulté que les autres, n'ont pas même tenté de la surmonter, et ont laissé la fleur à définir. Le premier a bien donné dans sa *Philosophie botanique* les définitions de Jungins, de Ray, de Tournefort, de Pontedera, de Ludwig, mais sans en adopter aucune et sans en proposer de son chef.

Avant lui Pontedera avoit bien senti et bien exposé cette difficulté; mais il ne put résister à la tentation de la vaincre. Le lecteur pourra bientôt juger du succès. Disons maintenant en quoi cette difficulté consiste, sans néanmoins compter, si je tente à mon tour de lutter contre elle, de réussir mieux qu'on n'a fait jusqu'ici.

On me présente une rose, et l'on me dit : « Voilà une fleur. » C'est me la montrer, je l'avoue, mais ce n'est pas la définir, et cette inspection ne me suffira pas pour décider sur toute autre plante si ce que je vois est ou n'est pas la fleur; car il y a une multitude de végétaux qui n'ont, dans aucune de leurs parties, la couleur apparente que Ray, Tournefort, Jungins, font entrer dans la définition de la fleur, et qui pourtant

portent des fleurs non moins réelles que celles du rosier, quoique bien moins apparentes.

On prend généralement pour la fleur la partie colorée de la fleur, qui est la corolle; mais on s'y trompe aisément : il y a des bractées et d'autres organes autant et plus colorés que la fleur même et qui n'en font point partie, comme on le voit dans l'ormin, dans le blé de vache, dans plusieurs amarantes et chenopodium; il y a des multitudes de fleurs qui n'ont point du tout de corolle, d'autres qui l'ont sans couleur, si petite et si peu apparente, qu'il n'y a qu'une recherche bien soigneuse qui puisse l'y faire trouver. Lorsque les blés sont en fleur, y voit-on des pétales colorés? en voit-on dans les mousses, dans les graminées? en voit-on dans les chatons du noyer, du hêtre et du chêne, dans l'aune, dans le noisetier, dans le pin, et dans ces multitudes d'arbres et d'herbes qui n'ont que des fleurs à étamines? Ces fleurs néanmoins n'en portent pas moins le nom de fleur : l'essence de la fleur n'est donc pas dans la corolle.

Elle n'est pas non plus séparément dans aucune des autres parties constituantes de la fleur, puisqu'il n'y a aucune de ces parties qui ne manque à quelques espèces de fleurs : le calice manque, par exemple, à presque toute la famille des liliacées, et l'on ne dira pas qu'une tulipe ou un lis ne sont pas une fleur. S'il y a quelques parties plus essentielles que d'autres à une fleur, ce sont certainement le pistil et les étamines : or, dans toute la famille des cucurbitacées, et même dans toute la classe des monoïques, la moitié des fleurs sont sans pistil, l'autre moitié sans étamines, et cette privation n'empêche pas qu'on ne les nomme et qu'elles ne soient les unes et les autres de véritables fleurs. L'essence de la fleur ne consiste donc ni séparément dans quelques-unes de ces parties dites constituantes, ni même dans l'assemblage de toutes ces parties. En quoi donc consiste proprement cette essence? Voilà la question, voilà la difficulté, et voici la solution par laquelle Pontedera a tâché de s'en tirer :

« La fleur, dit-il, est une partie dans la plante, différente des autres par sa nature et par sa forme, toujours adhérente et utile à l'embryon, si la fleur a un pistil; et si le pistil manque, ne tenant à nul embryon.»

Cette définition pèche, ce me semble, en ce qu'elle embrasse trop; car, lorsque le pistil manque, la fleur n'ayant plus d'autres caractères que de différer des autres parties de la plante par sa nature et par sa forme, on pourra donner ce nom aux bractées, aux stipules, aux nectarium, aux épines, et à tout ce qui n'est ni feuilles ni branches; et quand la corolle est tombée et que le fruit approche de sa maturité, on pourroit encore donner le nom de fleur au calice et au réceptacle, quoique réellement il n'y ait alors plus de fleur. Si donc cette définition convient *omni*, elle ne convient pas *soli*, et manque par là d'une des deux principales conditions requises : elle laisse d'ailleurs un vide dans l'esprit, qui est le plus grand défaut qu'une définition puisse avoir : car, après avoir assigné l'usage de la fleur au profit de l'embryon quand elle y adhère, elle fait supposer totalement inutile celle qui n'y adhère pas, et cela remplit mal l'idée que le botaniste doit avoir du concours des parties et de leur emploi dans le jeu de la machine organique.

Je crois que le défaut général vient ici d'avoir trop considéré la fleur comme une substance absolue, tandis qu'elle n'est, ce me semble, qu'un être collectif et relatif; et d'avoir trop raffiné sur les idées, tandis qu'il falloit se borner à celle qui se présentoit naturellement. Selon cette idée, la fleur ne me paroît être que l'état passager des parties de la fructification durant la fécondation du germe : de là suit que, quand toutes les parties de la fructification seront réunies, il n'y aura qu'une fleur; quand elles seront séparées, il y en aura autant qu'il y a de parties essentielles à la fécondation; et, comme ces parties essentielles ne sont qu'au nombre de deux, savoir, le pistil et les étamines, il n'y aura par conséquent que deux fleurs, l'une mâle et l'autre femelle, qui soient nécessaires à la fructification. On en peut cependant supposer une troisième qui réuniroit les sexes séparés dans les deux autres; mais alors, si toutes ces fleurs étoient également fertiles, la troisième rendroit les deux autres superflues et pourroit seule suffire à l'œuvre, ou bien il y auroit réellement deux fécondations; et nous n'examinons ici la fleur que dans une.

La fleur n'est donc que le foyer et l'instrument de la fécondation : une seule suffit quand elle est hermaphrodite; quand elle n'est que mâle ou femelle, il en faut deux : savoir, une de chaque sexe; et si l'on fait entrer d'autres parties, comme le calice et la corolle, dans la composition de la fleur, ce ne peut être comme essentielles, mais seulement comme nutritives et conservatrices de celles qui le sont. Il y a des fleurs sans calice; il y en a sans corolle; il y en a même sans l'un et sans l'autre : mais il n'y en a point, et il n'y en sauroit avoir qui soient en même temps sans pistil et sans étamines.

La fleur est une partie locale et passagère de la plante qui précède la fécondation du germe, et dans laquelle ou par laquelle elle s'opère.

Je ne m'étendrai pas à justifier ici tous les termes de cette définition, qui peut-être n'en vaut pas la peine; je dirai seulement que le mot *précède* m'y paroît essentiel, parce que le plus souvent la corolle s'ouvre et s'épanouit avant que les anthères s'ouvrent à leur tour; et, dans ce cas, il est incontestable que la fleur préexiste à l'œuvre de la fécondation. J'ajoute que cette fécondation s'opère *dans elle* ou *par elle*, parce que, dans les fleurs mâles des plantes androgynes et dioïques, il ne s'opère aucune fructification, et qu'elles n'en sont pas moins des fleurs pour cela.

Voilà, ce me semble, la notion la plus juste qu'on puisse se faire de la fleur, et la seule qui ne laisse aucune prise aux objections qui renversent toutes les autres définitions qu'on a tenté d'en donner jusqu'ici : il faut seulement ne pas prendre trop strictement le mot *durant*, que j'ai employé dans la mienne; car, même avant que la fécondation du germe soit commencée, on peut dire que la fleur existe aussitôt que les organes sexuels sont en évidence, c'est-à-dire aussitôt que la corolle est épanouie; et d'ordinaire les anthères ne s'ouvrent pas à la poussière séminale dès l'instant que la corolle s'ouvre aux anthères. Cependant la fécondation ne peut commencer avant que les anthères soient ouvertes : de même l'œuvre de la fécondation s'achève souvent avant que la corolle se flétrisse et tombe; or, jusqu'à cette chute, on peut dire que la fleur

existe encore. Il faut donc donner nécessairement un peu d'extension au mot *durant*, pour pouvoir dire que la fleur et l'œuvre de la fécondation commencent et finissent ensemble.

Comme généralement la fleur se fait remarquer par sa corolle, partie bien plus apparente que les autres par la vivacité de ses couleurs, c'est dans cette corolle aussi qu'on fait machinalement consister l'essence de la fleur; et les botanistes eux-mêmes ne sont pas toujours exempts de cette petite illusion, car souvent ils emploient le mot de fleur pour celui de corolle; mais ces petites impropriétés d'inadvertance importent peu quand elles ne changent rien aux idées qu'on a des choses, quand on y pense. De là ces mots de fleurs monopétales, polypétales, de fleurs labiées, personnées, de fleurs régulières, irrégulières, etc., qu'on trouve fréquemment dans les livres même d'institution. Cette petite impropriété étoit non-seulement pardonnable, mais presque forcée à Tournefort et à ses contemporains, qui n'avoient pas encore le mot de corolle, et l'usage s'en est conservé depuis eux par l'habitude, sans grand inconvénient: mais il ne seroit pas permis à moi qui remarque cette incorrection de l'imiter ici; ainsi je renvoie au mot Corolle à parler de ses formes diverses et de ses divisions.

Mais je dois parler ici des fleurs composées et simples, parce que c'est la fleur même et non la corolle qui se compose, comme on le va voir après l'exposition des parties de la fleur simple.

On divise cette fleur en complète et incomplète. La fleur complète est celle qui contient toutes les parties essentielles ou concourantes à la fructification, et ces parties sont au nombre de quatre: deux essentielles, savoir, le pistil et l'étamine, ou les étamines; et deux accessoires ou concourantes, savoir, la corolle et le calice; à quoi l'on doit ajouter le disque ou réceptacle qui porte le tout.

La fleur est complète quand elle est composée de toutes ces parties; quand il lui en manque quelqu'une, elle est incomplète. Or, la fleur incomplète peut manquer non-seulement de corolle et de calice, mais même de pistil ou d'étamines; et, dans ce dernier cas, il y a toujours une autre fleur, soit sur le même individu, soit sur un différent, qui porte l'autre partie essentielle qui manque à celle-ci; de là la division en fleurs hermaphrodites, qui peuvent être complètes ou ne l'être pas, et en fleurs purement mâles ou femelles, qui sont toujours incomplètes.

La fleur hermaphrodite incomplète n'en est pas moins parfaite pour cela, puisqu'elle se suffit à elle-même pour opérer la fécondation; mais elle ne peut être appelée complète, puisqu'elle manque de quelqu'une des parties de celles qu'on appelle ainsi. Une rose, un œillet, sont, par exemple, des fleurs parfaites et complètes, parce qu'elles sont pourvues de toutes ces parties. Mais une tulipe, un lis, ne sont point des fleurs complètes, quoique parfaites, parce qu'elles n'ont point de calice; de même la jolie petite fleur appelée paronychia est parfaite comme hermaphrodite, mais elle est incomplète, parce que, malgré sa riante couleur, il lui manque une corolle.

Je pourrois, sans sortir encore de la section des fleurs simples, parler ici des fleurs régulières, et des fleurs appelées irrégulières. Mais, comme

ceci se rapporte principalement à la corolle. il vaut mieux sur cet article renvoyer le lecteur à ce mot. Reste donc à parler des oppositions que peut souffrir ce nom de fleur simple.

Toute fleur d'où résulte une seule fructification est une fleur simple. Mais si d'une seule fleur résultent plusieurs fruits, cette fleur s'appellera composée, et cette pluralité n'a jamais lieu dans les fleurs qui n'ont qu'une corolle. Ainsi toute fleur composée a nécessairement non-seulement plusieurs pétales, mais plusieurs corolles: et, pour que la fleur soit réellement composée et non pas une seule agrégation de plusieurs fleurs simples, il faut que quelqu'une des parties de la fructification soit commune à tous les fleurons composans, et manque à chacun d'eux en particulier.

Je prends, par exemple, une fleur de laiteron, la voyant remplie de plusieurs petites fleurettes, et je me demande si c'est une fleur composée. Pour savoir cela, j'examine toutes les parties de la fructification l'une après l'autre, et je trouve que chaque fleurette a des étamines, un pistil, une corolle, mais qu'il n'y a qu'un seul réceptacle en forme de disque qui les reçoit toutes, et qu'il n'y a qu'un seul grand calice qui les environne: d'où je conclus que la fleur est composée, puisque deux parties de la fructification, savoir le calice et le réceptacle, sont communes à toutes et manquent à chacune en particulier.

Je prends ensuite une fleur de scabieuse, où je distingue aussi plusieurs fleurettes; je l'examine de même, et je trouve que chacune d'elles est pourvue en son particulier de toutes les parties de la fructification, sans en excepter le calice et même le réceptacle, puisqu'on peut regarder comme tel le second calice qui sert de base à la semence. Je conclus donc que la scabieuse n'est point une fleur composée, quoiqu'elle rassemble comme elle plusieurs fleurettes sur un même disque et dans un même calice.

Comme ceci pourtant est sujet à dispute, surtout à cause du réceptacle, on tire des fleurettes mêmes un caractère plus sûr, qui convient à toutes celles qui constituent proprement une fleur composée et qui ne convient qu'à elles: c'est d'avoir cinq étamines réunies en tube ou cylindre par leurs anthères autour du style, et divisées par leurs cinq filets au bas de la corolle : toute fleur dont les fleurettes ont leurs anthères ainsi disposées est donc une fleur composée, et toute fleur où l'on ne voit aucune fleurette de cette espèce n'est point une fleur composée, et ne porte même au singulier qu'improprement le nom de fleur, puisqu'elle est réellement une agrégation de plusieurs fleurs.

Ces fleurettes partielles qui ont ainsi leurs anthères réunies, et dont l'assemblage forme une fleur véritablement composée, sont de deux espèces: les unes, qui sont régulières et tubulées, s'appellent proprement fleurons, les autres, qui sont échancrées et ne présentent par le haut qu'une languette plane et le plus souvent dentelée, s'appellent demi-fleurons: et des combinaisons de ces deux espèces dans la fleur totale résultent trois sortes principales de fleurs composées; savoir, celles qui ne sont garnies que de fleurons, celles qui ne sont garnies que de demi-fleurons, et celles qui sont mêlées des uns et des autres.

Les fleurs à fleurons ou fleurs fleuronnées se divisent encore en deux espèces, relativement à leur forme extérieure. Celles qui présentent une figure arrondie en manière de tête, et dont le calice approche de la forme hémisphérique, s'appellent fleurs en tête, *capitati* : tels sont, par exemple, les *chardons*, les *artichauts*, la *chausse-trape*.

Celles dont le réceptacle est plus aplati, en sorte que leurs fleurons forment avec le calice une figure à peu près cylindrique, s'appellent fleurs en disque, *discoïdei* : la *santoline*, par exemple, et l'*eupatoire*, offrent des fleurs en disque ou discoïdes.

Les fleurs à demi-fleurons s'appellent demi-fleuronnées, et leur figure extérieure ne varie pas assez régulièrement pour offrir une division semblable à la précédente. Le *salsifis*, la *scorsonère*, le *pissenlit*, la *chicorée*, ont des fleurs demi-fleuronnées.

A l'égard des fleurs mixtes, les demi-fleurons ne s'y mêlent pas parmi les fleurons en confusion, sans ordre; mais les fleurons occupent le centre du disque, les demi-fleurons en garnissent la circonférence et forment une couronne à la fleur, et ces fleurs ainsi couronnées portent le nom de *fleurs radiées*. Les *reines-marguerites* et tous les *asters*, le *souci*, les *soleils*, la *poire de terre*, portent tous des fleurs radiées.

Toutes ces sections forment encore dans les fleurs composées, et relativement au sexe des fleurons, d'autres divisions dont il sera parlé dans l'article FLEURON.

Les fleurs simples ont une autre sorte d'opposition dans celles qu'on appelle fleurs doubles ou pleines.

La fleur double est celle dont quelqu'une des parties est multipliée au delà de son nombre naturel, mais sans que cette multiplication nuise à la fécondation du germe.

Les fleurs se doublent rarement par le calice, presque jamais par les étamines. Leur multiplication la plus commune se fait par la corolle. Les exemples les plus fréquens en sont dans les fleurs polypétales, comme œillets, anémones, renoncules; les fleurs monopétales doublent moins communément. Cependant on voit assez souvent des campanules, des primevères, des auricules, et surtout des jacinthes à fleur double.

Ce mot de fleur double ne marque pas dans le nombre des pétales une simple duplication, mais une multiplication quelconque. Soit que le nombre des pétales devienne double, triple, quadruple, etc., tant qu'ils ne multiplient pas au point d'étouffer la fructification, la fleur garde toujours le nom de fleur double; mais, lorsque les pétales trop multipliés font disparoître les étamines et avorter le germe, alors la fleur perd le nom de fleur double et prend celui de fleur pleine.

On voit par là que la fleur double est encore dans l'ordre de la nature, mais que la fleur pleine n'y est plus et n'est qu'un véritable monstre.

Quoique la plus commune plénitude des fleurs se fasse par les pétales, il y en a néanmoins qui se remplissent par le calice, et nous en avons un exemple bien remarquable dans l'*immortelle*, appelée *xéranthème*. Cette fleur, qui paroît radiée et qui réellement est discoïde,

porte, ainsi que la *carline*, un calice imbriqué, dont le rang intérieur a ses folioles longues et colorées; et cette fleur, quoique composée, double et multiplie tellement par ses brillantes folioles, qu'on les prendroit, garnissant la plus grande partie du disque, pour autant de demi-fleurons.

Ces fausses apparences abusent souvent les yeux de ceux qui ne sont pas botanistes; mais quiconque est initié dans l'intime structure des fleurs ne peut s'y tromper un moment. Une fleur demi-fleuronnée ressemble extérieurement à une fleur polypétale pleine; mais il y a toujours cette différence essentielle, que dans la première chaque demi-fleuron est une fleur parfaite qui a son embryon, son pistil et ses étamines, au lieu que, dans la fleur pleine, chaque pétale multiplié n'est toujours qu'un pétale qui ne porte aucune des parties essentielles à la fructification. Prenez l'un après l'autre les pétales d'une renoncule simple, ou double, ou pleine, vous ne trouverez dans aucun nulle autre chose que le pétale même; mais dans le pissenlit chaque demi-fleuron garni d'un style entouré d'étamines n'est pas un simple pétale, mais une véritable fleur.

On me présente une fleur de nymphéa jaune, et l'on me demande si c'est une composée ou une fleur double. Je réponds que ce n'est ni l'un ni l'autre. Ce n'est pas une composée, puisque les folioles qui l'entourent ne sont pas des demi-fleurons; et ce n'est pas une fleur double, parce que la duplication n'est l'état naturel d'aucune fleur, et que l'état naturel de la fleur de nymphéa jaune est d'avoir plusieurs enceintes de pétales autour de son embryon. Ainsi cette multiplicité n'empêche pas le nymphéa jaune d'être une fleur simple.

La constitution commune au plus grand nombre des fleurs est d'être hermaphrodites; et cette constitution paroît en effet la plus convenable au règne végétal, où les individus dépourvus de tout mouvement progressif et spontané ne peuvent s'aller chercher l'un l'autre quand les sexes sont séparés. Dans les arbres et les plantes où ils le sont, la nature, qui sait varier ses moyens, a pourvu à cet obstacle: mais il n'en est pas moins vrai généralement que des êtres immobiles doivent, pour perpétuer leur espèce, avoir en eux-mêmes tous les instrumens propres à cette fin.

Fleur mutilée. Est celle qui, pour l'ordinaire, par défaut de chaleur, perd ou ne produit point la corolle qu'elle devroit naturellement avoir. Quoique cette mutilation ne doive point faire espèce, les plantes où elle a lieu se distinguent néanmoins dans la nomenclature de celles de même espèce qui sont complètes, comme on peut le voir dans plusieurs espèces de *quamoclit*, de *cucubales*, de *tussilages*, de *campanules*, etc.

Fleurette. Petite fleur complète qui entre dans la structure d'une fleur agrégée.

Fleuron. Petite fleur incomplète qui entre dans la structure d'une fleur composée. (Voy. Fleur.)

Voici quelle est la structure naturelle des fleurons composans :

1. Corolle monopétale tubulée à cinq dents, supère.

2. Pistil allongé, terminé par deux stigmates réfléchis.

3. Cinq étamines dont les filets sont séparés par le bas, mais fornant, par l'adhérence de leurs anthères, un tube autour du pistil.

4. Semence nue. allongée, ayant pour base le réceptacle commun, et servant elle-même, par son sommet, de réceptacle à la corolle.

5. Aigrette de poils ou d'écailles couronnant la semence, et figurant un calice à la base de la corolle. Cette aigrette pousse de bas en haut de la corolle. la détache et la fait tomber lorsqu'elle est flétrie, et que la semence accrue approche de sa maturité.

Cette structure commune et générale des fleurons souffre des exceptions dans plusieurs genres de composées, et ces différences constituent même des sections qui forment autant de branches dans cette nombreuse famille.

Celles de ces différences qui tiennent à la structure même des fleurons ont été ci-devant expliquées au mot Fleur. J'ai maintenant à parler de celles qui ont rapport à la fécondation.

L'ordre commun des fleurons dont je viens de parler est d'être hermaphrodites, et ils se fécondent par eux-mêmes. Mais il y en a d'autres qui. ayant des étamines et n'ayant point de germe, portent le nom de mâles; d'autres qui ont un germe et n'ont point d'étamines s'appellent fleurons femelles; d'autres qui n'ont ni germe ni étamines, ou dont le germe imparfait avorte toujours, portent le nom de neutres.

Ces diverses espèces de fleurons ne sont pas indifféremment entremêlées dans les fleurs composées; mais leurs combinaisons méthodiques et régulières sont toujours relatives ou à la plus sûre fécondation, ou à la plus abondante fructification, ou à la plus pleine maturification des graines.

Fructification. Ce mot se prend toujours dans un sens collectif, et comprend non-seulement l'œuvre de la fécondation du germe et de la maturification du fruit. mais l'assemblage de tous les instrumens naturels destinés à cette opération.

Fruit. Dernier produit de la végétation dans l'individu, contenant les semences qui doivent la renouveler par d'autres individus. La semence n'est ce dernier produit que quand elle est seule et nue. Quand elle ne l'est pas, elle n'est que partie du fruit.

Ce mot a, dans la botanique, un sens beaucoup plus étendu que dans l'usage ordinaire. Dans les arbres. et même dans d'autres plantes, toutes les semences, ou leurs enveloppes bonnes à manger, portent en général le nom de fruit. Mais, en botanique, ce même nom s'applique plus généralement encore à tout ce qui résulte, après la fleur, de la fécondation du germe. Ainsi le fruit n'est proprement autre chose que l'ovaire fécondé, et cela, soit qu'il se mange ou ne se mange pas. soit que la semence soit déjà mûre ou qu'elle ne le soit pas encore.

Genre. Réunion de plusieurs espèces sous un caractère commun qui les distingue de toutes les autres plantes.

Germe. Embryon, ovaire, fruit. Ces termes sont si près d'être synonymes, qu'avant d'en parler séparément dans leurs articles je crois devoir les unir ici. Le germe est le premier rudiment de la nouvelle

plante; il devient embryon ou ovaire au moment de la fécondation, et ce même embryon devient fruit en mûrissant : voilà les différences exactes. Mais on n'y fait pas toujours attention dans l'usage, et l'on prend souvent ces mots l'un pour l'autre indifféremment.

Il y a deux sortes de germes bien distincts, l'un contenu dans la semence, lequel en se développant devient plante, et l'autre contenu dans la fleur, lequel par la fécondation devient fruit. On voit par quelle alternative perpétuelle chacun de ces deux germes se produit, et en est produit.

On peut encore donner le nom de germe aux rudimens des feuilles enfermées dans les bourgeons, et à ceux des fleurs enfermées dans les boutons.

Germination. Premier développement des parties de la plante contenue en petit dans le germe.

Glandes. Organes qui servent à la sécrétion des sucs de la plante.

Gousse. Fruit d'une plante légumineuse. La gousse, qui s'appelle aussi légume, est ordinairement composée de deux panneaux nommés cosses, aplatis ou convexes, collés l'un sur l'autre par deux sutures longitudinales, et qui renferment des semences attachées alternativement par la suture aux deux cosses, lesquelles se séparent par la maturité.

Grappe (*racemus*). Sorte d'épi dans lequel les fleurs ne sont ni sessiles ni toutes attachées à la râpe, mais à des pédicules partiels dans lesquels les pédicules principaux se divisent. La grappe n'est autre chose qu'une panicule dont les rameaux sont plus serrés, plus courts, et souvent plus gros que dans la panicule proprement dite.

Lorsque l'axe d'une panicule ou d'un épi pend en bas au lieu de s'élever vers le ciel, on lui donne alors le nom de grappe; tel est l'épi du groseillier, telle est la grappe de la vigne.

Greffe. Opération par laquelle on force les sucs d'un arbre à passer par les couloirs d'un autre arbre, d'où il résulte que les couloirs de ces deux plantes n'étant pas de même figure et dimension, ni placés exactement les uns vis-à-vis des autres, les sucs, forcés de se subtiliser en se divisant, donnent ensuite des fruits meilleurs et plus savoureux.

Greffer. Est engager l'œil ou le bourgeon d'une saine branche d'arbre dans l'écorce d'un autre arbre, avec les précautions nécessaires et dans la saison favorable, en sorte que ce bourgeon reçoive le suc du second arbre, et s'en nourrisse comme il auroit fait de celui dont il a été détaché. On donne le nom de *greffe* à la portion qui s'unit, et de *sujet* à l'arbre auquel il s'unit.

Il y a diverses manières de greffer : la greffe par approche, en fente, en couronne, en flûte, en écusson.

Gymnosperme. A semences nues.

Hampe. Tige sans feuilles, destinée uniquement à tenir la fructification élevée au-dessus de la racine.

Infère, Supère. Quoique ces mots soient purement latins, on est obligé de les employer en françois dans le langage de la botanique, sous peine d'être diffus, lâche et louche, pour vouloir parler purement. La même nécessité doit être supposée, et la même excuse répétée dans tous les mots latins que je serai forcé de franciser; car c'est ce que je

e ferai jamais que pour dire ce que je ne pourrois aussi bien faire en-ndre dans un françois plus correct.

Il y a dans les fleurs deux dispositions différentes du calice et de la orolle, par rapport au germe, dont l'expression revient si souvent, u'il faut absolument créer un mot pour elle. Quand le calice et la co-olle portent sur le germe, la fleur est dite *supère*. Quand le germe porte ur le calice et la corolle, la fleur est dite *infère*. Quand de la corolle n transporte le mot au germe, il faut prendre toujours l'opposé. Si la orolle est infère, le germe est supère; si la corolle est supère, le germe st infère : ainsi l'on a le choix de ces deux manières d'exprimer la ième chose.

Comme il y a beaucoup plus de plantes où la fleur est infère que de elles où elle est supère, quand cette disposition n'est point exprimée, n doit toujours sous-entendre le premier cas, parce qu'il est le plus rdinaire; et si la description ne parle point de la disposition relative e la corolle et du germe, il faut supposer la corolle *infère* : car si elle toit *supère*, l'auteur de la description l'auroit expressément dit.

Légume. Sorte de péricarpe composé de deux panneaux, dont les ords sont réunis par deux sutures longitudinales. Les semences sont ttachées alternativement à ces deux valves par la suture supérieure; 'inférieure est nue. L'on appelle de ce nom en général le fruit des olantes légumineuses.

Légumineuses. Voy. Fleurs, Plantes.

Liber (le) est composé de pellicules qui représentent les feuillets l'un livre; elles touchent immédiatement au bois. Le liber se détache ous les ans des deux autres parties de l'écorce, et, s'unissant avec l'aubier, il produit sur la circonférence de l'arbre une nouvelle couche qui en augmente le diamètre.

Ligneux. Qui a la consistance de bois.

Liliacées. Fleurs qui portent le caractère du lis.

Limbe. Quand une corolle monopétale régulière s'évase et s'élargit par le haut, la partie qui forme cet évasement s'appelle le limbe, et se découpe ordinairement en quatre, cinq, ou plusieurs segments. Diverses *campanules*, *primevères*, *liserons*, et autres fleurs monopétales, offrent des exemples de ce limbe, qui est, à l'égard de la corolle, à peu près ce qu'est, à l'égard d'une cloche, la partie qu'on nomme le pavillon : le différent degré de l'angle que forme le limbe avec le tube est ce qui fait donner à la corolle le nom d'infundibuliforme, de campaniforme, ou d'hypocratériforme.

Lobes des semences sont deux corps réunis, aplatis d'un côté, convexes de l'autre : ils sont distincts dans les semences légumineuses.

Lobes des feuilles.

Loge. Cavité intérieure du fruit : il est à plusieurs loges quand il est partagé par des cloisons.

Maillet. Branche de l'année à laquelle on laisse, pour le replanter, deux chicots du vieux bois saillant des deux côtés. Cette sorte de bouture se pratique seulement sur la vigne, et même assez rarement.

Masque. Fleur en masque est une fleur monopétale irrégulière.

Monécie ou Monœcie. Habitation commune aux deux sexes. On donne le nom de monœcie à une classe de plantes, composée de toutes celles qui portent des fleurs mâles et des fleurs femelles sur le même pied.

Monoïques. Toutes les plantes de la monœcie sont monoïques. On appelle plantes monoïques celles dont les fleurs ne sont pas hermaphrodites, mais séparément mâles et femelles sur le même individu : ce mot, formé de celui de monœcie, vient du grec, et signifie ici que les deux sexes occupent bien le même logis, mais sans habiter la même chambre. Le concombre, le melon, et toutes les cucurbitacées, sont des plantes monoïques.

Mufle (fleur en). Voy. Masque.

Nœuds. Sont les articulations des tiges et des racines.

Nomenclature. Art de joindre aux noms qu'on impose aux plantes l'idée de leur structure et de leur classification.

Noyau. Semence osseuse qui renferme une amande.

Nu. Dépourvu des vêtements ordinaires à ses semblables.

On appelle graines nues celles qui n'ont point de péricarpe; ombelles nues, celles qui n'ont point d'involucre; tiges nues, celles qui ne sont point garnies de feuilles, etc.

Nuits de fer (*noctes ferreæ*). Ce sont, en Suède, celles dont la froide température, arrêtant la végétation de plusieurs plantes, produit leur dépérissement insensible, leur pourriture, et enfin leur mort. Leurs premières atteintes avertissent de rentrer dans les serres les plantes étrangères, qui périroient par ces sortes de froids.

Œil. (Voy. Ombilic.) Petite cavité qui se trouve en certains fruits à l'extrémité opposée au pédicule : dans les fruits infères, ce sont les divisions du calice qui forment l'ombilic, comme le coing, la poire, la pomme, etc.; dans ceux qui sont supères, l'ombilic est la cicatrice laissée par l'insertion du pistil.

Œilletons. Bourgeons qui sont à côté des racines des artichauts et d'autres plantes, et qu'on détache afin de multiplier ces plantes.

Ombelle. Assemblage de rayons qui, partant d'un même centre, divergent comme ceux d'un parasol. L'ombelle universelle porte sur la tige ou sur une branche; l'ombelle partielle sort d'un rayon de l'ombelle universelle

Ombilic. C'est, dans les baies et autres fruits mous et infères, le réceptacle de la fleur dont, après qu'elle est tombée, la cicatrice reste sur le fruit, comme on peut le voir dans les *airelles*. Souvent le calice reste et couronne l'ombilic, qui s'appelle alors vulgairement *œil :* ainsi l'œil des poires et des pommes n'est autre chose que l'ombilic autour duquel le calice persistant s'est desséché.

Ongle. Sorte de tache sur les pétales ou sur les feuilles, qui a souvent la figure d'un ongle, et d'autres figures différentes, comme on peut le voir aux fleurs des pavots, des roses, des anémones, des cistes, et aux feuilles des renoncules, des persicaires, etc.

Onglet. Espèce de pointe crochue par laquelle le pétale de quelques corolles est fixé sur le calice ou sur le réceptacle; l'onglet des œillets est plus long que celui des roses.

Opposées. Les feuilles opposées sont juste au nombre de deux, placées, l'une vis-à-vis de l'autre, des deux côtés de la tige ou des branches. Les feuilles opposées peuvent être pédiculées ou sessiles; s'il y avoit plus de deux feuilles attachées à la même hauteur autour de la tige, alors cette pluralité dénatureroit l'opposition, et cette disposition des feuilles prendroit un nom différent. (Voy. Verticillé.)

Ovaire. C'est le nom qu'on donne à l'embryon du fruit, ou c'est le fruit même avant la fécondation. Après la fécondation, l'ovaire perd ce nom, et s'appelle simplement fruit, ou en particulier péricarpe, si la plante est angiosperme; semence ou graine, si la plante est gymnosperme.

Palmée. Une feuille est palmée lorsqu'au lieu d'être composée de plusieurs folioles, comme la feuille digitée, elle est seulement découpée en plusieurs lobes dirigés en rayons vers le sommet du pétiole, mais se réunissant avant que d'y arriver.

Panicule. Épi rameux et pyramidal. Cette figure lui vient de ce que les rameaux du bas, étant les plus *larges*, forment entre eux un plus large espace, qui se rétrécit en montant, à mesure que ces rameaux deviennent plus *courts*, moins nombreux, en sorte qu'une panicule parfaitement régulière se termineroit enfin par une fleur sessile.

Parasites. Plantes qui naissent ou croissent sur d'autres plantes, et se nourrissent de leur substance. La cuscute, le gui, plusieurs mousses et lichens, sont des plantes parasites.

Parenchyme. Substance pulpeuse, ou tissu cellulaire qui forme le corps de la feuille ou du pétale : il est couvert dans l'une et dans l'autre d'un épiderme.

Partielle. Voy. Ombelle.

Parties de la fructification. Voy. Étamines, Pistil.

Pavillon. Synonyme d'étendard.

Pédicule. Base allongée, qui porte le fruit. On dit *pedunculus* en latin, mais je crois qu'il faut dire *pédicule* en françois : c'est l'ancien usage, et il n'y a aucune bonne raison pour le changer. *Pedunculus* sonne mieux en latin, et il évite l'équivoque du nom *pediculus;* mais le mot *pédicule* est net, et plus doux en françois; et, dans le choix des mots, il convient de consulter l'oreille, et d'avoir égard à l'accent de la langue.

L'adjectif *pédiculé* me paroît nécessaire par opposition à l'autre adjectif *sessile*. La botanique est si embarrassée de termes, qu'on ne sauroit trop s'attacher à rendre clairs et courts ceux qui lui sont spécialement consacrés.

Le pédicule est le lien qui attache la fleur ou le fruit à la branche, ou à la tige. Sa substance est d'ordinaire plus solide que celle du fruit qu'il porte par un de ses bouts, et moins que celle du bois auquel il est attaché par l'autre. Pour l'ordinaire, quand le fruit est mûr, il se détache et tombe avec son pédicule. Mais quelquefois, et surtout dans les plantes herbacées, le fruit tombe et le pédicule reste, comme on peut le voir dans le genre des *rumex*. On y peut remarquer encore une autre particularité : c'est que les pédicules, qui tous sont verticillés autour

de la tige, sont aussi tous articulés vers leur milieu. Il semble qu'en ce cas le fruit devroit se détacher à l'articulation, tomber avec une moitié du pédicule, et laisser l'autre moitié seulement attachée à la plante. Voilà néanmoins ce qui n'arrive pas. Le fruit se détache, et tombe seul. Le pédicule tout entier reste, et il faut une action expresse pour le diviser en deux au point de l'articulation.

Perfoliée. La feuille perfoliée est celle que la branche enfile, et qui entoure celle-ci de tous côtés.

Périanthe. Sorte de calice qui touche immédiatement la fleur ou le fruit.

Perruque. Nom donné par Vaillant aux racines garnies d'un chevelu touffu de fibrilles entrelacées comme des cheveux emmêlés.

Pétale. On donne le nom de pétale à chaque pièce entière de la corolle. Quand la corolle n'est que d'une seule pièce, il n'y a aussi qu'un pétale; le pétale et la corolle ne sont alors qu'une seule et même chose, et cette sorte de corolle se désigne par l'épithète de monopétale. Quand la corolle est de plusieurs pièces, ces pièces sont autant de pétales, et la corolle qu'elles composent se désigne par leur nombre tiré du grec, parce que le mot de pétale en vient aussi, et qu'il convient, quand on veut composer un mot, de tirer les deux racines de la même langue. Ainsi les mots de monopétale, de dipétale, de tripétale, de tétrapétale, de pentapétale, et enfin de polypétale, indiquent une corolle d'une seule pièce, ou de deux, de trois, de quatre, de cinq, etc.; enfin, d'une multitude indéterminée de pièces.

Pétaloïde. Qui a des pétales. Ainsi la fleur *pétaloïde* est l'opposé de la fleur *apétale*.

Quelquefois ce mot entre comme seconde racine dans la composition d'un autre mot, dont la première racine est un nom de nombre : alors il signifie une corolle monopétale profondément divisée en autant de sections qu'en indique la première racine. Ainsi la corolle tripétaloïde est divisée en trois segmens ou demi-pétales, la pentapétaloïde en cinq, etc.

Pétiole. Base allongée qui porte la feuille. Le mot *pétiole* est opposé à *sessile*, à l'égard des feuilles, comme le mot *pédicule* l'est à l'égard des fleurs et des fruits. (Voy. Pédicule, Sessile.)

Pinnée. Une feuille ailée à plusieurs rangs s'appelle feuille pinnée.

Pistil. Organe femelle de la fleur qui surmonte le germe, et par lequel celui-ci reçoit l'intromission fécondante de la poussière des anthères : le pistil se prolonge ordinairement par un ou plusieurs styles; quelquefois aussi il est couronné immédiatement par un ou plusieurs stigmates, sans aucun style intermédiaire. Le stigmate reçoit la poussière prolifique du sommet des étamines, et la transmet par le pistil dans l'intérieur du germe, pour féconder l'ovaire. Suivant le système sexuel la fécondation des plantes ne peut s'opérer que par le concours de deux sexes; et l'acte de la fructification n'est plus que celui de la génération. Les filets des étamines sont les vaisseaux spermatiques, les anthères sont les testicules, la poussière qu'elles répandent est la liqueur

séminale, le stigmate devient la vulve, le style est la trompe ou le vagin, et le germe fait l'office d'utérus ou de matrice.

Placenta. Réceptacle des semences. C'est le corps auquel elles sont immédiatement attachées. M. Linnæus n'admet point ce nom de *placenta*, et emploie toujours celui de réceptacle. Ces mots rendent pourtant des idées fort différentes. Le réceptacle est la partie par où le fruit tient à la plante : le placenta est la partie par où les semences tiennent au péricarpe. Il est vrai que, quand les semences sont nues, il n'y a point d'autre placenta que le réceptacle; mais toutes les fois que le fruit est angiosperme, le réceptacle et le placenta sont différens.

Les cloisons (*dissepimenta*) de toutes les capsules à plusieurs loges sont de véritables placentas, et dans des capsules uniloges il ne laisse pas d'y avoir souvent des placentas autres que le péricarpe.

Plante. Production végétale composée de deux parties principales, savoir : la racine par laquelle elle est attachée à la terre ou à un autre corps dont elle tire sa nourriture, et l'herbe par laquelle elle inspire et respire l'élément dans lequel elle vit. De tous les végétaux connus, la truffe est presque le seul qu'on puisse dire n'être pas plante.

Plantes. Végétaux disséminés sur la surface de la terre, pour la vêtir et la parer. Il n'y a point d'aspect aussi triste que celui de la terre nue; il n'y en a point d'aussi riant que celui des montagnes couronnées d'arbres, des rivières bordées de bocages, des plaines tapissées de verdure, et des vallons émaillés de fleurs.

On ne peut disconvenir que les plantes ne soient des corps organisés et vivans, qui se nourrissent et croissent par intussusception, et dont chaque partie possède en elle-même une vitalité isolée et indépendante des autres, puisqu'elles ont la faculté de se reproduire[1].

Poils ou Soies. Filets plus ou moins solides et fermes qui naissent sur certaines parties des plantes; ils sont carrés ou cylindriques, droits ou couchés, fourchés ou simples, subulés ou en hameçons; et ces diverses figures sont des caractères assez constans pour pouvoir servir à classer ces plantes. Voyez l'ouvrage de M. Guettard, intitulé : *Observations sur les plantes.*

Polygamie. Pluralité d'habitation. Une classe de plantes porte le nom de polygamie, et renferme toutes celles qui ont des fleurs hermaphrodites sur un pied, et des fleurs d'un seul sexe, mâles ou femelles, sur un autre pied.

Ce mot de polygamie s'applique encore à plusieurs ordres de la classe des fleurs composées; et alors on y attache une idée un peu différente.

Les fleurs composées peuvent toutes être regardées comme polygames, puisqu'elles renferment toutes plusieurs fleurons qui fructifient séparément, et qui par conséquent ont chacun sa propre habitation, et pour ainsi dire sa propre lignée. Toutes ces habitations séparées se con-

1. Cet article ne me paroît pas achevé, non plus que beaucoup d'autres, quoiqu'on ait rassemblé dans les trois paragraphes ci-dessus, qui composent celui-ci, trois morceaux de l'auteur, tous sur autant de chiffons. (*Note des éditeurs de Genève.*)

joignent de différentes manières, et par là forment plusieurs sortes de combinaisons.

Quand tous les fleurons d'une fleur composée sont hermaphrodites, l'ordre qu'ils forment porte le nom de polygamie égale.

Quand tous ces fleurons composans ne sont pas hermaphrodites, ils forment entre eux, pour ainsi dire, une polygamie bâtarde, et cela de plusieurs façons :

1° *Polygamie superflue*, lorsque les fleurons du disque étant tous hermaphrodites fructifient, et que les fleurons du contour étant femelles fructifient aussi;

2° *Polygamie inutile*, quand les fleurons du disque étant hermaphrodites fructifient, et que ceux du contour sont neutres et ne fructifient point:

3° *Polygamie nécessaire*, quand les fleurons du disque étant mâles, et ceux du contour étant femelles, ils ont besoin les uns des autres pour fructifier;

4° *Polygamie séparée*, lorsque les fleurons composans sont divisés entre eux, soit un à un, soit plusieurs ensemble, par autant de calices partiels renfermés dans celui de toute la fleur.

On pourroit imaginer encore de nouvelles combinaisons, en supposant, par exemple, des fleurons mâles au contour, et des fleurons hermaphrodites ou femelles au disque; mais cela n'arrive point.

Poussière prolifique. C'est une multitude de petits corps sphériques enfermés dans chaque anthère, et qui, lorsque celle-ci s'ouvre et les verse dans le stigmate, s'ouvrent à leur tour, imbibent ce même stigmate d'une humeur qui, pénétrant à travers le pistil, va féconder l'embryon du fruit.

Provin. Branche de vigne couchée et coudée en terre. Elle pousse des chevelus par les nœuds qui se trouvent enterrés. On coupe ensuite le bois qui tient au cep, et le bout opposé qui sort de terre devient un nouveau cep.

Pulpe. Substance molle et charnue de plusieurs fruits et racines.

Racine. Partie de la plante par laquelle elle tient à la terre ou au corps qui la nourrit. Les plantes ainsi attachées par la racine à leur matrice ne peuvent avoir de mouvement local; le sentiment leur seroit inutile, puisqu'elles ne peuvent chercher ce qui leur convient, ni fuir ce qui leur nuit : or la nature ne fait rien en vain.

Radicales. Se dit des feuilles qui sont les plus près de la racine. Ce mot s'étend aussi aux tiges dans le même sens.

Radicule. Racine naissante.

Radiée. Voy. Fleur.

Réceptacle. Celle des parties de la fleur et du fruit qui sert de siége à toutes les autres, et par où leur sont transmis de la plante les sucs nutritifs qu'elles en doivent tirer.

Il se divise le plus généralement en réceptacle propre, qui ne soutient qu'une seule fleur et un seul fruit, et qui par conséquent n'appartient qu'aux plus simples, et en réceptacle commun, qui porte et reçoit plusieurs fleurs.

Quand la fleur est infère, c'est le même réceptacle qui porte toute la fructification. Mais quand la fleur est supère, le réceptacle propre est double; et celui qui porte la fleur n'est pas le même que celui qui porte le fruit. Ceci s'entend de la construction la plus commune: mais on peut proposer à ce sujet le problème suivant, dans la solution duquel la nature a mis une de ses plus ingénieuses inventions.

Quand la fleur est sur le fruit, comment se peut-il faire que la fleur et le fruit n'aient cependant qu'un seul et même réceptacle?

Le réceptacle commun n'appartient proprement qu'aux fleurs composées, dont il porte et unit tous les fleurons en une fleur régulière: en sorte que le retranchement de quelques-uns causeroit l'irrégularité de tous; mais, outre les fleurs agrégées dont on peut dire à peu près la même chose, il y a d'autres sortes de réceptacles communs qui méritent encore le même nom, comme ayant le même usage : tels sont l'*ombelle*, l'*épi*, la *panicule*, le *thyrse*, la *cyme*, le *spadix*, dont on trouvera les articles chacun à sa place.

Régulières (fleurs). Elles sont symétriques dans toutes leurs parties, comme les *crucifères*, les *liliacées*, etc.

Réniforme. De la figure d'un rein.

Rosacée. Polypétale régulière comme est la rose.

Rosette. Fleur en rosette est une fleur monopétale dont le tube est nul ou très-court, et le limbe très-aplati.

Semence. Germe ou rudiment simple d'une nouvelle plante, uni à une substance propre à sa conservation avant qu'elle germe, et qui la nourrit durant la première germination jusqu'à ce qu'elle puisse tirer son aliment immédiatement de la terre.

Sessile. Cet adjectif marque privation de réceptacle. Il indique que la feuille, la fleur ou le fruit auxquels on l'applique tiennent immédiatement à la plante, sans l'entremise d'aucun pétiole ou pédicule.

Sexe. Ce mot a été étendu au règne végétal, et y est devenu familier depuis l'établissement du système sexuel.

Silique. Fruit composé de deux panneaux retenus par deux sutures longitudinales auxquelles les graines sont attachées des deux côtés.

La silique est ordinairement biloculaire, et partagée par une cloison à laquelle est attachée une partie des graines. Cependant cette cloison ne lui étant pas essentielle ne doit pas entrer dans sa définition, comme on peut le voir dans le *cléome*, dans la *chélidoine*, etc.

Soies. Voy. Poils.

Solitaire. Une fleur solitaire est seule sur son pédicule.

Sous-arbrisseau. Plante ligneuse, ou petit buisson moindre que l'arbrisseau, mais qui ne pousse point en automne de boutons à fleurs ou à fruits : tels sont le *thym*, le *romarin*, le *groseillier*, les *bruyères*, etc.

Spadix ou Régime. C'est le rameau floral dans la famille des palmiers; il est le vrai réceptacle de la fructification, entouré d'un spathe qui lui sert de voile.

Spathe. Sorte de calice membraneux qui sert d'enveloppe aux fleurs avant leur épanouissement, et se déchire pour leur ouvrir le passage aux approches de la fécondation.

Le spathe est caractéristique dans la famille des palmiers et dans celle des liliacées.

Spirale. Ligne qui fait plusieurs tours en s'écartant du centre, ou en s'en approchant.

Stigmate. Sommet du pistil, qui s'humecte au moment de la fécondation, pour que la poussière prolifique s'y attache.

Stipule. Sorte de foliole ou d'écaille, qui naît à la base du pétiole, du pédicule, ou de la branche. Les stipules sont ordinairement extérieures à la partie qu'elles accompagnent, et lui servent en quelque manière de console; mais quelquefois aussi elles naissent à côté, vis-à-vis, ou au dedans même de l'angle d'insertion.

M. Adanson dit qu'il n'y a de vraies stipules que celles qui sont attachées aux tiges, comme dans les airelles, les apocyns, les jujubiers, les tithymales, les châtaigniers, les tilleuls, les mauves, les câpriers : elles tiennent lieu de feuilles dans les plantes qui ne les ont pas verticillées. Dans les plantes légumineuses, la situation des stipules varie. Les rosiers n'en ont pas de vraies, mais seulement un prolongement ou appendice de feuille, ou une extension du pétiole. Il y a aussi des stipules membraneuses comme dans l'espargoute.

Style. Partie du pistil qui tient le stigmate élevé au-dessus du germe.

Suc nourricier. Partie de la séve qui est propre à nourrir la plante.

Supère. (Voy. Infère.)

Supports (*fulcra*). Dix espèces, savoir : la stipule, la bractée, la vrille, l'épine, l'aiguillon, le pédicule, le pétiole, la hampe, la glande, et l'écaille.

Surgeon (*surculus*). Nom donné aux jeunes branches de l'œillet, etc., auxquelles on fait prendre racine en les buttant en terre lorsqu'elles tiennent encore à la tige : cette opération est une espèce de *marcotte*.

Synonymie. Concordance de divers noms donnés par différents auteurs aux mêmes plantes.

La synonymie n'est point une étude oiseuse et inutile.

Talon. Oreillette qui se trouve à la base des feuilles d'oranger. C'est aussi l'endroit où tient l'œilleton qu'on détache d'un pied d'artichaut, et cet endroit a un peu de racine.

Terminal. Fleur terminale est celle qui vient au sommet de la tige, ou d'une branche.

Ternée. Une feuille ternée est composée de trois folioles attachées au même pétiole.

Tête. Fleur en tête ou capitée est une fleur agrégée ou composée, dont les fleurons sont disposés sphériquement ou à peu près.

Thyrse. Épi rameux et cylindrique; ce terme n'est pas extrêmement usité, parce que les exemples n'en sont pas fréquens.

Tige. Tronc de la plante d'où sortent toutes ses autres parties qui sont hors de terre; elle a du rapport avec la côte en ce que celle-ci est quelquefois unique et se ramifie comme elle, par exemple, dans la fougère : elle s'en distingue aussi en ce qu'uniforme dans son contour elle n'a ni

face, ni dos, ni côté déterminés, au lieu que tout cela se trouve dans la côte.

Plusieurs plantes n'ont point de tige, d'autres n'ont qu'une tige nue et sans feuilles, qui pour cela change de nom. (Voy. HAMPE.)

La tige se ramifie en branches de différentes manières.

TOQUE. Figure de bonnet cylindrique avec une marge relevée en manière de chapeau. Le fruit du paliurus a la forme d'une toque.

TRACER. Courir horizontalement entre deux terres, comme fait le chiendent. Ainsi le mot *tracer* ne convient qu'aux racines. Quand on dit donc que le fraisier trace, on dit mal; il rampe, et c'est autre chose.

TRACHÉES DES PLANTES. Sont, selon Malpighi, certains vaisseaux formés par les contours spiraux d'une lame mince, plate, et assez large, qui, se roulant et contournant ainsi en tire-bourre, forme un tuyau étranglé, et comme divisé en sa longueur en plusieurs cellules, etc.

TRAÎNASSE ou TRAÎNÉE. Longs filets qui, dans certaines plantes, rampent sur la terre, et qui, d'espace en espace, ont des articulations par lesquelles elles jettent en terre des radicules qui produisent de nouvelles plantes.

TUNIQUES. Ce sont les peaux ou enveloppes concentriques des oignons.

URNE. Boîte ou capsule remplie de poussière, que portent la plupart des mousses en fleur. La construction la plus commune de ces urnes est d'être élevées au-dessus de la plante par un pédicule plus ou moins long; de porter à leur sommet une espèce de coiffe ou de capuchon pointu qui les couvre, adhèrent d'abord à l'urne, mais qui s'en détache ensuite, et tombe lorsqu'elle est prête à s'ouvrir; de s'ouvrir ensuite aux deux tiers de leur hauteur, comme une boîte à savonnette, par un couvercle qui s'en détache et tombe à son tour après la chute de la coiffe; d'être doublement ciliée autour de sa jointure, afin que l'humidité ne puisse pénétrer dans l'intérieur de l'urne tant qu'elle est ouverte; enfin, de pencher et se courber en en-bas aux approches de la maturité, pour verser à terre la poussière qu'elle contient.

L'opinion générale des botanistes sur cet article est que cette urne avec son pédicule est une étamine dont le pédicule est le filet, dont l'urne est l'anthère, et dont la poudre qu'elle contient et qu'elle verse est la poussière fécondante qui va fertiliser la fleur femelle : en conséquence de ce système on donne communément le nom d'anthère à la capsule dont nous parlons. Cependant, comme la fructification des mousses n'est pas jusqu'ici parfaitement connue, et qu'il n'est pas d'une certitude invincible que l'anthère dont nous parlons soit véritablement une anthère, je crois qu'en attendant une plus grande évidence, sans se presser d'adopter un nom si décisif, que de plus grandes lumières pourroient forcer ensuite d'abandonner, il vaut mieux conserver celui d'urne donné par Vaillant, et qui, quelque système qu'on adopte, peut subsister sans inconvénient.

UTRICULES. Sortes de petites outres percées par les deux bouts, et communiquant successivement de l'une à l'autre par leurs ouvertures, comme les aludels d'un alambic. Ces vaisseaux sont ordinairement pleins

de séve. Ils occupent les espaces ou mailles ouvertes qui se trouvent entre les fibres longitudinales et le bois.

Végétal. Corps organisé, doué de vie et privé de sentiment.

On ne me passera pas cette définition, je le sais. On veut que les minéraux vivent, que les végétaux sentent, et que la matière même informe soit douée de sentiment. Quoi qu'il en soit de cette nouvelle physique, jamais je n'ai pu, je ne pourrai jamais parler d'après les idées d'autrui, quand ces idées ne sont pas les miennes. J'ai souvent vu mort un arbre que je voyois auparavant plein de vie: mais la mort d'une pierre est une idée qui ne sauroit m'entrer dans l'esprit. Je vois un sentiment exqu's dans mon chien, mais je n'en aperçois aucun dans un chou. Les paradoxes de Jean-Jacques sont fort célèbres. J'ose demander s'il en avança jamais d'aussi fou que celui que j'aurois à combattre si j'entrois ici dans cette discussion, et qui pourtant ne choque personne. Mais je m'arrête, et rentre dans mon sujet.

Puisque les végétaux naissent et vivent, ils se détruisent et meurent: c'est l'irrévocable loi à laquelle tout corps est soumis : par conséquent ils se reproduisent; mais comment se fait cette reproduction? En tout ce qui est soumis à nos sens dans le règne végétal, nous la voyons se faire par la voie de la fructification; et l'on peut présumer que cette loi de la nature est également suivie dans les parties du même règne dont l'organisation échappe à nos yeux. Je ne vois ni fleurs ni fruits dans les *byssus*, dans les *conferva*, dans les *truffes;* mais je vois ces végétaux se perpétuer, et l'analogie sur laquelle je me fonde pour leur attribuer les mêmes moyens qu'aux autres de tendre à la même fin, cette analogie, dis-je, me paroît si sûre, que je ne puis lui refuser mon assentiment.

Il est vrai que la plupart des plantes ont d'autres manières de se reproduire, comme par caïeux, par boutures, par drageons enracinés. Mais ces moyens sont bien plutôt des supplémens que des principes d'institution; ils ne sont point communs à toutes; il n'y a que la fructification qui le soit, et qui, ne souffrant aucune exception dans celles qui nous sont bien connues, n'en laisse point supposer dans les autres substances végétales qui le sont moins.

Velu. Surface tapissée de poils.

Verticillé. Attache circulaire sur le même plan, et en nombre de plus de deux autour d'un axe commun.

Vivace. Qui vit plusieurs années; les arbres, les arbrisseaux, les sous-arbrisseaux, sont tous vivaces. Plusieurs herbes mêmes le sont, mais seulement par leurs racines. Ainsi le chèvrefeuille et le houblon, tous deux vivaces, le sont différemment : le premier conserve pendant l'hiver ses tiges, en sorte qu'elles bourgeonnent et fleurissent le printemps suivant; mais le houblon perd les siennes à la fin de chaque automne, et recommence toujours chaque année à en pousser de son pied de nouvelles.

Les plantes transportées hors de leur climat sont sujettes à varier sur cet article. Plusieurs plantes vivaces dans les pays chauds deviennent parmi nous annuelles, et ce n'est pas la seule altération qu'elles subissent dans nos jardins.

De sorte que la botanique exotique étudiée en Europe donne souvent de bien fausses observations.

Vrilles ou Mains. Espèce de filets qui terminent les branches dans certaines plantes, et leur fournissent les moyens de s'attacher à d'autres corps. Les vrilles sont simples ou rameuses: elles prennent, étant libres, toutes sortes de directions, et, lorsqu'elles s'accrochent à un corps étranger, elles l'embrassent en spirale.

Vulgaire. On désigne ordinairement ainsi l'espèce principale de chaque genre la plus anciennement connue dont il a tiré son nom, et qu'on regardoit d'abord comme une espèce unique.

FIN DU DICTIONNAIRE DE BOTANIQUE.

MUSIQUE.

LETTRE SUR LA MUSIQUE FRANÇOISE.

Sunt verba et voces, prætereaque nihil.

AVERTISSEMENT.

La querelle excitée l'année dernière à l'Opéra n'ayant abouti qu'à des injures, dites, d'un côté, avec beaucoup d'esprit, et de l'autre avec beaucoup d'animosité, je n'y voulus prendre aucune part; car cette espèce de guerre ne me convenoit en aucun sens, et je sentois bien que ce n'étoit pas le temps de ne dire que des raisons. Maintenant que les Bouffons sont congédiés, ou près de l'être, et qu'il n'est plus question de cabales, je crois pouvoir hasarder mon sentiment, et je le dirai avec ma franchise ordinaire, sans craindre en cela d'offenser personne: il me semble même que, sur un pareil sujet, toute précaution seroit injurieuse pour les lecteurs; car j'avoue que j'aurois fort mauvaise opinion d'un peuple[1] qui donneroit à des chansons une importance ridicule, qui feroit plus de cas de ses musiciens que de ses philosophes, et chez lequel il faudroit parler de musique avec plus de circonspection que des plus graves sujets de morale.

C'est par la raison que je viens d'exposer que, quoique quelques-uns m'accusent, à ce qu'on dit, d'avoir manqué de respect à la musique françoise dans ma première édition, le respect beaucoup plus grand et l'estime que je dois à la nation m'empêchent de rien changer, à cet égard, dans celle-ci.

Une chose presque incroyable, si elle regardoit tout autre que moi, c'est qu'on ose m'accuser d'avoir parlé de la langue avec mépris dans un ouvrage où il n'en peut être question que par rapport à la musique. Je n'ai pas changé là-dessus un seul mot dans cette édition; ainsi, en la parcourant de sang-froid, le lecteur pourra voir si cette accusation est juste. Il est vrai que, quoique nous ayons eu d'excellens poëtes et même quelques musiciens qui n'étoient pas sans génie, je crois notre langue peu propre à la poésie, et point du tout à la musique. Je ne crains pas de m'en rapporter sur ce point aux poëtes mêmes: car, quant aux musiciens, chacun sait qu'on peut se dispenser de les consulter sur toute affaire de raisonnement. En revanche, la langue françoise me paroît

1. De peur que mes lecteurs ne prennent les dernières lignes de cet alinéa pour un satire ajoutée après coup, je dois les avertir qu'elles sont tirées exactement de la première édition de cette Lettre; tout ce qui suit fut ajouté dans la seconde.

celle des philosophes et des sages[1] : elle semble faite pour être l'organe de la vérité et de la raison. Malheur à quiconque offense l'une ou l'autre dans des écrits qui la déshonorent ! Quant à moi, le plus digne hommage que je croie pouvoir rendre à cette belle et sage langue dont j'ai le bonheur de faire usage, est de tâcher de ne la point avilir.

Quoique je ne veuille et ne doive point changer de ton avec le public, que je n'attende rien de lui, et que je me soucie tout aussi peu de ses satires que de ses éloges, je crois le respecter beaucoup plus que cette foule d'écrivains mercenaires et dangereux qui le flattent pour leur intérêt. Ce respect, il est vrai, ne consiste pas dans de vains ménagemens qui marquent l'opinion qu'on a de la foiblesse de ses lecteurs, mais à rendre hommage à leur jugement, en appuyant par des raisons solides le sentiment qu'on leur propose ; et c'est ce que je me suis toujours efforcé de faire. Ainsi, de quelque sens qu'on veuille envisager les choses, en appréciant équitablement toutes les clameurs que cette lettre a excitées, j'ai bien peur qu'à la fin mon plus grand tort ne soit d'avoir raison ; car je sais trop que celui-là ne me sera jamais pardonné.

Vous souvenez-vous, monsieur, de l'histoire de cet enfant de Silésie dont parle M. de Fontenelle et qui étoit né avec une dent d'or ? Tous les docteurs de l'Allemagne s'épuisèrent d'abord en savantes dissertations pour expliquer comment on pouvoit naître avec une dent d'or : la dernière chose dont on s'avisa fut de vérifier le fait, et il se trouva que la dent n'étoit pas d'or. Pour éviter un semblable inconvénient, avant que de parler de l'excellence de notre musique, il seroit peut-être bon de s'assurer de son existence, et d'examiner d'abord, non pas si elle est d'or, mais si nous en avons une.

Les Allemands, les Espagnols et les Anglois ont longtemps prétendu posséder une musique propre à leur langue : en effet ils avoient des opéras nationaux qu'ils admiroient de très-bonne foi ; et ils étoient bien persuadés qu'il y alloit de leur gloire à laisser abolir ces chefs-d'œuvre insupportables à toutes les oreilles, excepté les leurs. Enfin le plaisir l'a emporté chez eux sur la vanité, ou, du moins, ils s'en sont fait une mieux entendue de sacrifier au goût et à la raison des préjugés qui rendent souvent les nations ridicules par l'honneur même qu'elles y attachent.

Nous sommes encore en France, à l'égard de notre musique, dans les sentimens où ils étoient alors sur la leur : mais qui nous assurera que, pour avoir été plus opiniâtres, notre entêtement en soit mieux fondé ? Ignorons-nous combien l'habitude des plus mauvaises choses peut fasciner nos sens en leur faveur[2], et combien le raisonnement et la réflexion sont nécessaires pour rectifier dans tous les beaux-arts l'ap-

1. C'est le sentiment de l'auteur de la Lettre sur les sourds et les muets, sentiment qu'il soutient très-bien dans l'addition à cet ouvrage, et qu'il prouve encore mieux par tous ses écrits.

2. Les curieux seront peut-être bien aises de trouver ici le passage suivant,

probation mal entendue que le peuple donne souvent aux productions du plus mauvais goût, et détruire le faux plaisir qu'il y prend? Ne seroit-il donc point à propos, pour bien juger de la musique françoise, indépendamment de ce qu'en pense la populace de tous les états, qu'on essayât une fois de la soumettre à la coupelle de la raison, et de voir si elle en soutiendra l'épreuve? « Concedo ipse hoc multis, disoit Platon, « voluptate musicam judicandam; sed illam ferme musicam esse dico « pulcherrimam, quæ optimos satisque eruditos delectet[1]. »

Je n'ai pas dessein d'approfondir ici cet examen : ce n'est pas l'affaire d'une lettre ni peut-être la mienne. Je voudrois seulement tâcher d'é-

tiré d'un ancien partisan du Coin de la reine, et que je m'abstiens de traduire pour de fort bonnes raisons* :

« Et reversus est rex piissimus Carolus, et celebravit Romæ pascha cum « domno apostolico. Ecce orta est contentio per dies festos paschæ inter « cantores Romanorum et Gallorum : dicebant se Galli melius cantare et pul- « chrius quam Romani : dicebant se Romani doctissime cantilenas eccle- « siasticas proferre, sicut docti fuerant a sancto Gregorio papa; Gallos cor- « rupte cantare, et cantilenam sanam destruendo dilacerare. Quæ contentio « ante domnum regem Carolum pervenit. Galli vero, propter securitatem « domni regis Caroli, valde exprobrabant cantoribus Romanis. Romani vero, « propter auctoritatem magnæ doctrinæ, eos stultos, rusticos et indoctos velut « bruta animalia, affirmabant, et doctrinam sancti Gregorii præferebant rustici- « tati eorum. Et quum altercatio de neutra parte finiret, ait domnus piissimus « rex Carolus ad suos cantores : « Dicite palam, Quis purior est, et quis melior, « aut fons vivus, aut rivuli ejus longe decurrentes? » Responderunt omnes una « voce, fontem, velut caput et originem, puriorem esse, rivulos autem ejus « quanto longius a fonte recesserint, tanto turbulentos et sordibus ac immun- « ditiis corruptos. Et ait domnus rex Carolus : « Revertimini vos ad fontem « sancti Gregorii, quia manifeste corrupistis cantilenam ecclesiasticam. » Mox « petiit domnus rex Carolus ab Adriano papa cantores qui Franciam corrige- « rent de cantu. At ille dedit ei Theodorum et Benedictum, doctissimos can- « tores, qui a sancto Gregorio eruditi fuerant, tribuitque Antiphonarios sancti « Gregorii, quos ipse notaverat nota Romana. Domnus vero rex Carolus rever- « tens in Franciam misit unum cantorem in Metis civitate, alterum in Sues- « sonis civitate, præcipiens de omnibus civitatibus Franciæ magistros scholæ « Antiphonarios eis ad corrigendum tradere, et ab eis discere cantare. Cor- « recti sunt ergo Antiphonarii Francorum, quos unusquisque pro suo arbitrio « vitiaverat, addens vel minuens, et omnes Franciæ cantores didicerunt no- « tam Romanam, quam nunc vocant notam Franciscam, excepto quod *tremulas* « et *vinnulas*, sive collisibiles vel secabiles voces in cantu non poterant per- « fecte exprimere Franci, naturali voce barbarica frangentes in gutture voces, « potius quam exprimentes. Majus autem magisterium cantandi in Metis re- « mansit, quantumque magisterium Romanum superat Metense in arte can- « tandi, tanto superat Metensis cantilena ceteras scholas Gallorum. Similiter « erudierunt Romani cantores supra dictos cantores Francorum in arte orga- « nandi. Et domnus rex Carolus iterum a Roma artis grammaticæ et compu- « tatoriæ magistros secum adduxit in Franciam, et ubique studium litterarum « expandere jussit. Ante ipsum enim domnum regem Carolum, in Gallia nullum « studium fuerat liberalium artium. »

1. De Leg., lib. II. (Éd.)

* Voy. le *Dictionnaire de musique*, au mot *Plain-Chant*.

ablir quelques principes sur lesquels, en attendant qu'on en trouve de meilleurs, les maîtres de l'art, ou plutôt les philosophes, pussent diriger leurs recherches : car, disoit autrefois un sage, c'est au poëte à faire de la poésie, et au musicien à faire de la musique : mais il n'appartient qu'au philosophe de bien parler de l'une et de l'autre.

Toute musique ne peut être composée que de ces trois choses : mélodie ou chant, harmonie ou accompagnement, mouvement ou mesure[1].

Quoique le chant tire son principal caractère de la mesure, comme il naît immédiatement de l'harmonie, et qu'il assujettit toujours l'accompagnement à sa marche, j'unirai ces deux parties dans un même article; puis je parlerai de la mesure séparément.

L'harmonie, ayant son principe dans la nature, est la même pour toutes les nations; ou si elle a quelques différences, elles sont introduites par celles de la mélodie : ainsi c'est de la mélodie seulement qu'il faut tirer le caractère particulier d'une musique nationale, d'autant plus que ce caractère étant principalement donné par la langue, le chant proprement dit doit ressentir sa plus grande influence.

On peut concevoir des langues plus propres à la musique les unes que les autres : on en peut concevoir qui ne le seroient point du tout. Celle en pourroit être une qui ne seroit composée que de sons mixtes, de syllabes muettes, sourdes ou nasales, peu de voyelles sonores, beaucoup de consonnes et d'articulations, et qui manqueroit encore d'autres conditions essentielles dont je parlerai dans l'article de la mesure. Cherchons, par curiosité, ce qui résulteroit de la musique appliquée à une telle langue.

Premièrement, le défaut d'éclat dans le son des voyelles obligeroit d'en donner beaucoup à celui des notes; et, parce que la langue seroit sourde, la musique seroit criarde. En second lieu, la dureté et la fréquence des consonnes forceroient à exclure beaucoup de mots, à ne procéder sur les autres que par des intonations élémentaires; et la musique seroit insipide et monotone : sa marche seroit encore lente et ennuyeuse par la même raison; et quand on voudroit presser un peu le mouvement, sa vitesse ressembleroit à celle d'un corps dur et anguleux qui roule sur le pavé.

Comme une telle musique seroit dénuée de toute mélodie agréable, on tâcheroit d'y suppléer par des beautés factices et peu naturelles; on la chargeroit de modulations fréquentes et régulières, mais froides, sans grâces et sans expression; on inventeroit des fredons, des cadences, des ports de voix, et d'autres agrémens postiches, qu'on prodigueroit dans le chant, et qui ne feroient que le rendre plus ridicule sans le rendre moins plat. La musique, avec toute cette maussade parure, resteroit languissante et sans expression; et ses images, dénuées de force

1. Quoiqu'on entende par *mesure* la détermination du nombre et du rapport des temps, et par *mouvement* celle du degré de vitesse, j'ai cru pouvoir ici confondre ces choses sous l'idée générale de modifications de la durée ou du temps.

et d'énergie, peindroient peu d'objets en beaucoup de notes, comme ces écritures gothiques dont les lignes, remplies de traits et de lettres figurées, ne contiennent que deux ou trois mots, et qui renferment très-peu de sens en un grand espace.

L'impossibilité d'inventer des chants agréables obligeroit les compositeurs à tourner tous leurs soins du côté de l'harmonie; et, faute de beautés réelles, ils y introduiroient des beautés de convention, qui n'auroient presque d'autre mérite que la difficulté vaincue : au lieu d'une bonne musique, ils imagineroient une musique savante; pour suppléer au chant, ils multiplieroient les accompagnemens; il leur en coûteroit moins de placer beaucoup de mauvaises parties les unes au-dessus des autres, que d'en faire une qui fût bonne. Pour ôter l'insipidité, ils augmenteroient la confusion; ils croiroient faire de la musique, et ils ne feroient que du bruit.

Un autre effet qui résulteroit du défaut de mélodie seroit que les musiciens, n'en ayant qu'une fausse idée, trouveroient partout une mélodie à leur manière : n'ayant pas de véritable chant, les parties de chant ne leur coûteroient rien à multiplier, parce qu'ils donneroient hardiment ce nom à ce qui n'en seroit pas, même jusqu'à la basse continue, à l'unisson de laquelle ils feroient sans façon réciter les basses-tailles, sauf à couvrir le tout d'une sorte d'accompagnement dont la prétendue mélodie n'auroit aucun rapport à celle de la partie vocale. Partout où ils verroient des notes ils trouveroient du chant, attendu qu'en effet leur chant ne seroit que des notes, *voces*, *prætereaque nihil*.

Passons maintenant à la mesure, dans le sentiment de laquelle consiste en grande partie la beauté et l'expression du chant. La mesure est à peu près à la mélodie ce que la syntaxe est au discours : c'est elle qui fait l'enchaînement des mots, qui distingue les phrases, et qui donne un sens, une liaison au tout. Toute musique dont on ne sent point la mesure ressemble, si la faute vient de celui qui l'exécute, à une écriture en chiffres, dont il faut nécessairement trouver la clef pour en démêler le sens; mais si en effet cette musique n'a pas de mesure sensible, ce n'est alors qu'une collection confuse de mots pris au hasard et écrits sans suite, auxquels le lecteur ne trouve aucun sens, parce que l'auteur n'y en a point mis.

J'ai dit que toute musique nationale tire son principal caractère de la langue qui lui est propre, et je dois ajouter que c'est principalement la prosodie de la langue qui constitue ce caractère. Comme la musique vocale a précédé de beaucoup l'instrumentale, celle-ci a toujours reçu de l'autre ses tours de chant et sa mesure; et les diverses mesures de la musique vocale n'ont pu naître que des diverses manières dont on pouvoit scander le discours et placer les brèves et les longues les unes à l'égard des autres : ce qui est très-évident dans la musique grecque, dont toutes les mesures n'étoient que les formules d'autant de rhythmes fournis par tous les arrangemens des syllabes longues ou brèves, et des pieds dont la langue et la poésie étoient susceptibles. De sorte que, quoiqu'on puisse très-bien distinguer dans le rhythme musical la me-

sure de la prosodie, la mesure du vers et la mesure du chant, il ne faut pas douter que la musique la plus agréable, ou du moins la mieux cadencée, ne soit celle où ces trois mesures concourent ensemble le plus parfaitement qu'il est possible.

Après ces éclaircissemens je reviens à mon hypothèse, et je suppose que la même langue dont je viens de parler eût une mauvaise prosodie, peu marquée, sans exactitude et sans précision; que les longues et les brèves n'eussent pas entre elles, en durées et en nombres, des rapports simples et propres à rendre le rhythme agréable, exact, régulier; qu'elle eût des longues plus ou moins longues les unes que les autres, des brèves plus ou moins brèves, des syllabes ni brèves ni longues, et que les différences des unes et des autres fussent indéterminées et presque incommensurables : il est clair que la musique nationale, étant contrainte de recevoir dans sa mesure les irrégularités de la prosodie, n'en auroit qu'une fort vague, inégale et très-peu sensible; que le récitatif se sentiroit surtout de cette irrégularité; qu'on ne sauroit presque comment y faire accorder les valeurs des notes et celles des syllabes; qu'on seroit contraint d'y changer de mesure à tout moment, et qu'on ne pourroit jamais y rendre les vers dans un rhythme exact et cadencé; que, même dans les airs mesurés, tous les mouvemens seroient peu naturels et sans précision; que, pour peu de lenteur qu'on joignît à ce défaut, l'idée de l'égalité des temps se perdroit entièrement dans l'esprit du chanteur et de l'auditeur: et qu'enfin la mesure n'étant plus sensible, ni ses retours égaux, elle ne seroit assujettie qu'au caprice du musicien, qui pourroit, à chaque instant, la presser ou ralentir à son gré, de sorte qu'il ne seroit pas possible dans un concert de se passer de quelqu'un qui la marquât à tous, selon la fantaisie ou la commodité d'un seul.

C'est ainsi que les acteurs contracteroient tellement l'habitude de s'asservir la mesure, qu'on les entendroit même l'altérer à dessein dans les morceaux où le compositeur seroit venu à bout de la rendre sensible. Marquer la mesure seroit une faute contre la composition, et la suivre en seroit une contre le goût du chant : les défauts passeroient pour des beautés, et les beautés pour des défauts; les vices seroient établis en règles; et, pour faire de la musique au goût de la nation, il ne faudroit que s'attacher avec soin à ce qui déplaît à tous les autres.

Aussi, avec quelque art que l'on cherchât à couvrir les défauts d'une pareille musique, il seroit impossible qu'elle plût jamais à d'autres oreilles qu'à celles des naturels du pays où elle seroit en usage : à force d'essuyer des reproches sur leur mauvais goût, à force d'entendre dans une langue plus favorable de la véritable musique, ils chercheroient à en rapprocher la leur, et ne feroient que lui ôter son caractère et la convenance qu'elle avoit avec la langue pour laquelle elle avoit été faite. S'ils vouloient dénaturer leur chant, ils le rendroient dur, baroque, et presque inchantable; s'ils se contentoient de l'orner par d'autres accompagnemens que ceux qui lui sont propres, ils ne feroient que marquer mieux sa platitude par un contraste inévitable : ils ôteroient à leur musique la seule beauté dont elle étoit susceptible, en ôtant à

toutes ses parties l'uniformité de caractère qui la faisoit être une; et en accoutumant les oreilles à dédaigner le chant pour n'écouter que l symphonie, ils parviendroient enfin à ne faire servir les voix que d'ac compagnement à l'accompagnement.

Voilà par quel moyen la musique d'une telle nation se diviseroit en musique vocale et en musique instrumentale; voilà comment, en donnant des caractères différens à ces deux espèces, on en feroit un tou monstrueux. La symphonie voudroit aller en mesure; et le chant n pouvant souffrir aucune gêne, on entendroit souvent dans les même morceaux les acteurs et l'orchestre se contrarier et se faire obstacl mutuellement : cette incertitude et le mélange des deux caractères in troduiroient dans la manière d'accompagner une froideur et une lâchet qui se tourneroient tellement en habitude, que les symphonistes n pourroient pas, même en exécutant la bonne musique, lui laisser de l force et de l'énergie. En la jouant comme la leur, ils l'énerveroient en tièrement; ils feroient fort les *doux*, doux les *fort*, et ne connoîtroien pas une des nuances de ces deux mots. Ces autres mots, *rinforzando dolce*[1], *risoluto*, *con gusto*, *spiritoso*, *sostenuto*, *con brio*, n'auroien pas même de synonymes dans leur langue, et celui d'*expression* n'y auroit aucun sens : ils substitueroient je ne sais combien de petits orne mens froids et maussades à la vigueur du coup d'archet. Quelque nombreux que fût l'orchestre, il ne feroit aucun effet, ou n'en feroit qu'un très-désagréable. Comme l'exécution seroit toujours lâche, et que le symphonistes aimeroient mieux jouer proprement que d'aller en me sure, ils ne seroient jamais ensemble : ils ne pourroient venir à bou de tirer un son net et juste, ni de rien exécuter dans son caractère; e les étrangers seroient tout surpris que, à quelques-uns près, un orches tre vanté comme le premier du monde seroit à peine digne des tréteau d'une guinguette[2]. Il devroit naturellement arriver que de tels musiciens prissent en haine la musique qui auroit mis leur honte en évidence; et bientôt, joignant la mauvaise volonté au mauvais goût, ils mettroient encore du dessein prémédité dans la ridicule exécution don ils auroient bien pu se fier à leur maladresse.

D'après une autre supposition contraire à celle que je viens de faire je pourrois déduire aisément toutes les qualités d'une véritable musique, faite pour émouvoir, pour imiter, pour plaire et pour porter au cœur les plus douces impressions de l'harmonie et du chant: mais comme ceci nous écarteroit trop de notre sujet, et surtout des idées qui nous sont connues, j'aime mieux me borner à quelques observation

1. Il n'y a peut-être pas quatre symphonistes françois qui sachent la différence de *piano* et *dolce;* et c'est fort inutilement qu'ils la sauroient, car qu d'entre eux seroit en état de la rendre?

2. Comme on m'a assuré qu'il y avoit parmi les symphonistes de l'Opéra non-seulement de très-bons violons, ce que je confesse qu'ils sont presqu tous, pris séparément, mais de véritablement honnêtes gens, qui ne se prêten point aux cabales de leurs confrères pour mal servir le public, je me hâte d'ajouter ici cette distinction, pour réparer, autant qu'il est en moi, le tor que je puis avoir vis-à-vis de ceux qui la méritent.

sur la musique italienne, qui puissent nous aider à mieux juger de la nôtre.

Si l'on demandoit laquelle de toutes les langues doit avoir une meilleure grammaire, je répondrois que c'est celle du peuple qui raisonne le mieux; et si l'on demandoit lequel de tous les peuples doit avoir une meilleure musique, je dirois que c'est celui dont la langue y est la plus propre. C'est ce que j'ai déjà établi ci-devant, et que j'aurai occasion de confirmer dans la suite de cette lettre. Or, s'il y a en Europe une langue propre à la musique, c'est certainement l'italienne; car cette langue est douce, sonore, harmonieuse et accentuée plus qu'aucune autre, et ces quatre qualités sont précisément les plus convenables au chant.

Elle est douce, parce que les articulations y sont peu composées, que la rencontre des consonnes y est rare et sans rudesse, et qu'un très-grand nombre de syllabes n'y étant formées que de voyelles, les fréquentes élisions en rendent la prononciation plus coulante; elle est sonore, parce que la plupart des voyelles y sont éclatantes, qu'elle n'a pas de diphthongues composées, qu'elle a peu ou point de voyelles nasales, et que les articulations rares et faciles distinguent mieux le son des syllabes, qui en devient plus net et plus plein. A l'égard de l'harmonie, qui dépend du nombre et de la prosodie autant que des sons, l'avantage de la langue italienne est manifeste sur ce point: car il faut remarquer que ce qui rend une langue harmonieuse et véritablement pittoresque dépend moins de la force réelle de ses termes que de la distance qu'il y a du doux au fort entre les sons qu'elle emploie, et du choix qu'on en peut faire pour les tableaux qu'on a à peindre. Ceci supposé, que ceux qui pensent que l'italien n'est que le langage de la douceur et de la tendresse prennent la peine de comparer entre elles ces deux strophes du Tasse:

Teneri sdegni, e placide e tranquille
Repulse, e cari vezzi, e liete paci,
Sorrisi, parolette, e dolci stille
Di pianto, e sospir tronchi, e molli bacci:
Fuse tai cose tutte, e poscia unille,
Ed al foco temprò di lente faci;
E ne formò quel sì mirabil cinto
Di ch' ella aveva il bel fianco succinto.

Chiama gli abitator dell' ombre eterne
Il rauco suon del a tartarea tromba:
Treman le spaziose atre caverne,
E l'aer cieco a quel romor rimbomba;
Nè sì stridendo mai dalle superne
Regioni del cielo il folgor piomba,
Nè sì scossa giammai trema la terra
Quando i vapori in sen gravida serra.

Et s'ils desespèrent de rendre en françois la douce harmonie de l'une, ils essayent d'exprimer la rauque dureté de l'autre. Il n'est pas

besoin, pour juger de ceci, d'entendre la langue, il ne faut qu'avoi des oreilles et de la bonne foi. Au reste, vous observerez que cett dureté de la dernière strophe n'est point sourde, mais très-sonore, e qu'elle n'est que pour l'oreille et non pour la prononciation; car l langue n'articule pas moins facilement les *r* multipliées qui font l rudesse de cette strophe, que les *l* qui rendent la première si coulante Au contraire, toutes les fois que nous voulons donner de la dureté l'harmonie de notre langue, nous sommes forcés d'entasser des con sonnes de toute espèce qui forment des articulations difficiles et rudes ce qui retarde la marche du chant, et contraint souvent la musiqu d'aller plus lentement, précisément quand le sens des paroles exigeroi le plus de vitesse.

Si je voulois m'étendre sur cet article, je pourrois peut-être vou faire voir encore que les inversions de la langue italienne sont beau coup plus favorables à la bonne mélodie que l'ordre didactique de l nôtre, et qu'une phrase musicale se développe d'une manière plu agréable et plus intéressante, quand le sens du discours, longtemp suspendu, se résout sur le verbe avec la cadence, que quand il se déve loppe à mesure, et laisse affoiblir ou satisfaire ainsi par degrés le dési de l'esprit, tandis que celui de l'oreille augmente en raison contrair jusqu'à la fin de la phrase. Je vous prouverois encore que l'art des sus pensions et des mots entrecoupés, que l'heureuse constitution de l langue rend si familier à la musique italienne, est entièrement inconnu dans la nôtre, et que nous n'avons d'autre moyen pour y suppléer, qu des silences qui ne sont jamais du chant, et qui, dans ces occasions montrent plutôt la pauvreté de la musique que les ressources du musicien

Il me resteroit à parler de l'accent; mais ce point important demand une si profonde discussion, qu'il vaut mieux la réserver à une meilleur main : je vais donc passer aux choses plus essentielles à mon objet, e tâcher d'examiner notre musique en elle-même.

Les Italiens prétendent que notre mélodie est plate et sans aucu chant, et toutes les nations [1] neutres confirment unanimement leu jugement sur ce point; de notre côté, nous accusons la leur d'être bizarre et baroque [2]. J'aime mieux croire que les uns ou les autres se trompent, que d'être réduit à dire que, dans des contrées où les science et tous les arts sont parvenus à un si haut degré, la musique seule es encore à naître.

Les moins prévenus d'entre nous [3] se contentent de dire que la musi-

1. « Il a été un temps, dit milord Schaftesbury, où l'usage de parler français avoit mis parmi nous la musique françoise à la mode. Mais bientôt l musique italienne, nous montrant la nature de plus près, nous dégoûta d l'autre, et nous la fit apercevoir aussi lourde, aussi plate et aussi maussad qu'elle l'est en effet. »

2. Il me semble qu'on n'ose plus tant faire ce reproche à la mélodie italienne, depuis qu'elle s'est fait entendre parmi nous : c'est ainsi que cette musique admirable n'a qu'à se montrer telle qu'elle est pour se justifier de tous les torts dont on l'accuse.

3. Plusieurs condamnent l'exclusion totale que les amateurs de musiqu

que italienne et la françoise sont toutes deux bonnes, chacune dans son genre, chacune pour la langue qui lui est propre : mais, outre que les autres nations ne conviennent pas de cette parité, il resteroit toujours à savoir laquelle des deux langues peut comporter le meilleur genre de musique en soi; question fort agitée en France, mais qui ne le sera jamais ailleurs; question qui ne peut être décidée que par une oreille parfaitement neutre, et qui, par conséquent, devient tous les jours plus difficile à résoudre dans le seul pays où elle soit en problème. Voici sur ce sujet quelques expériences que chacun est maître de vérifier, et qui me paroissent pouvoir servir à cette solution, du moins quant à la mélodie, à laquelle seule se réduit presque toute la dispute.

J'ai pris dans les deux musiques des airs également estimés chacun dans son genre, et, les dépouillant les uns de leurs ports de voix et de leurs cadences éternelles, les autres des notes sous-entendues que le compositeur ne se donne point la peine d'écrire, et dont il se remet à l'intelligence du chanteur [1], je les ai solfiés exactement sur la note, sans aucun ornement, et sans rien fournir de moi-même au sens ni à la liaison de la phrase. Je ne vous dirai point quel a été dans mon esprit le résultat de cette comparaison, parce que j'ai le droit de vous proposer mes raisons, et non pas mon autorité : je vous rends compte seulement des moyens que j'ai pris pour me déterminer, afin que, si vous les trouvez bons, vous puissiez les employer à votre tour. Je dois vous avertir seulement que cette expérience demande bien plus de précaution qu'il ne semble. La première et la plus difficile de toutes est d'être de bonne foi, et de se rendre également équitable dans le choix et dans le jugement. La seconde est que, pour tenter cet examen, il faut nécessairement être également versé dans les deux styles; autrement, celui qui seroit le plus familier se présenteroit à chaque instant à l'esprit au préjudice de l'autre : et cette deuxième condition n'est guère plus facile que la première; car de tous ceux qui connoissent bien l'une et l'autre musique, nul ne balance sur le choix; et l'on a pu voir par les plaisans barbouillages de ceux qui se sont mêlés d'attaquer l'italienne, quelle connoissance ils avoient d'elle et de l'art en général.

Je dois ajouter qu'il est essentiel d'aller bien exactement en mesure; mais je prévois que cet avertissement, superflu dans tout autre pays,

donnent sans balancer à la musique françoise : ces modérés conciliateurs ne voudroient pas de goûts exclusifs, comme si l'amour des bonnes choses devoit faire aimer les mauvaises.

1. C'est donner toute la faveur à la musique françoise, que de s'y prendre ainsi : car ces notes sous-entendues dans l'italienne ne sont pas moins de l'essence de la mélodie que celles qui sont sur le papier. Il s'agit moins de ce qui est écrit que de ce qui doit se chanter, et cette manière de noter doit seulement passer pour une sorte d'abréviation au lieu que les cadences et les ports de voix du chant françois sont bien, si l'on veut, exigés par le goût, mais ne constituent point la mélodie et ne sont pas de son essence : c'est pour elle une sorte de fard qui couvre sa laideur sans la détruire, et qui ne la rend que plus ridicule aux oreilles sensibles.

sera fort inutile dans celui-ci, et cette seule omission entraîne nécessairement l'incompétence du jugement.

Avec toutes ces précautions, le caractère de chaque genre ne tarde pas à se déclarer, et alors il est bien difficile de ne pas revêtir les phrases des idées qui leur conviennent, et de n'y pas ajouter, du moins par l'esprit, les tours et les ornemens qu'on a la force de leur refuser par le chant. Il ne faut pas non plus s'en tenir à une seule épreuve, car un air peut plaire plus qu'un autre, sans que cela décide de la préférence du genre : et ce n'est qu'après un grand nombre d'essais qu'on peut établir un jugement raisonnable : d'ailleurs, en s'ôtant la connoissance des paroles, on s'ôte celle de la partie la plus importante de la mélodie, qui est l'expression : et tout ce qu'on peut décider par cette voie, c'est si la modulation est bonne et si le chant a du naturel et de la beauté. Tout cela nous montre combien il est difficile de prendre assez de précautions contre les préjugés, et combien le raisonnement nous est nécessaire pour nous mettre en état de juger sainement des choses de goût.

J'ai fait une autre épreuve qui demande moins de précautions, et qui vous paroîtra peut-être plus décisive. J'ai donné à chanter à des Italiens les plus beaux airs de Lulli, et à des musiciens françois des airs de Leo et de Pergolèse, et j'ai remarqué que, quoique ceux-ci fussent fort éloignés de saisir le vrai goût de ces morceaux, ils en sentoient pourtant la mélodie, et en tiroient à leur manière des phrases de musique chantantes, agréables et bien cadencées. Mais les Italiens, solfiant très-exactement nos airs les plus pathétiques, n'ont jamais pu y reconnoître ni phrases ni chant; ce n'étoit pas pour eux de la musique qui eût du sens, mais seulement des suites de notes placées sans choix, et comme au hasard; ils les chantoient précisément comme vous liriez des mots arabes écrits en caractères françois [1].

Troisième expérience. J'ai vu à Venise un Arménien, homme d'esprit, qui n'avoit jamais entendu de musique, et devant lequel on exécuta, dans un même concert, un monologue françois qui commence par ce vers :

Temple sacré, séjour tranquille.....

et un air de Galuppi, qui commence par celui-ci :

Voi che languite senza speranza.

L'un et l'autre furent chantés, médiocrement pour le françois et mal pour l'italien, par un homme accoutumé seulement à la musique françoise, et alors très-enthousiaste de celle de M. Rameau. Je remarquai dans l'Arménien, durant tout le chant françois, plus de surprise que de plaisir; mais tout le monde observa, dès les premières mesures de l'air italien, que son visage et ses yeux s'adoucissoient : il étoit enchanté,

1. Nos musiciens prétendent tirer un grand avantage de cette différence. *Nous exécutons la musique italienne*, disent-ils avec leur fierté accoutumée, *et les Italiens ne peuvent exécuter la nôtre; donc notre musique vaut mieux que la leur.* Ils ne voient pas qu'ils devroient tirer une conséquence toute contraire, et dire, *donc les Italiens ont une mélodie, et nous n'en avons point.*

il prêtoit son âme aux impressions de la musique; et, quoiqu'il entendît peu la langue, les simples sons lui causoient un ravissement sensible. Dès ce moment on ne put plus lui faire écouter aucun air françois.

Mais, sans chercher ailleurs des exemples, n'avons-nous pas même parmi nous plusieurs personnes qui, ne connoissant que notre Opéra, croyoient de bonne foi n'avoir aucun goût pour le chant, et n'ont été désabusées que par les intermèdes italiens? C'est précisément parce qu'ils n'aimoient que la véritable musique, qu'ils croyoient ne pas aimer la musique.

J'avoue que tant de faits m'ont rendu douteuse l'existence de notre mélodie, et m'ont fait soupçonner qu'elle pourroit bien n'être qu'une sorte de plain-chant modulé, qui n'a rien d'agréable en lui-même, qui ne plaît qu'à l'aide de quelques ornemens arbitraires, et seulement à ceux qui sont convenus de les trouver beaux. Aussi à peine notre musique est-elle supportable à nos propres oreilles, lorsqu'elle est exécutée par des voix médiocres qui manquent d'art pour la faire valoir. Il faut des Fel et des Jelyotte pour chanter la musique françoise; mais toute voix est bonne pour l'italienne, parce que les beautés du chant italien sont dans la musique même, au lieu que celles du chant françois, s'il en a, ne sont que dans l'art du chanteur [1].

Trois choses me paroissent concourir à la perfection de la mélodie italienne. La première est la douceur de la langue, qui, rendant toutes les inflexions faciles, laisse au goût du musicien la liberté d'en faire un choix plus exquis, de varier davantage les combinaisons, et de donner à chaque acteur un tour de chant particulier, de même que chaque homme a son geste et son ton qui lui sont propres et qui le distinguent d'un autre homme.

La deuxième est la hardiesse des modulations, qui, quoique moins servilement préparées que les nôtres, se rendent plus agréables en se rendant plus sensibles, et, sans donner de la dureté au chant, ajoutent une vive énergie à l'expression. C'est par elle que le musicien, passant brusquement d'un ton ou d'un mode à un autre, et supprimant, quand il le faut, les transitions intermédiaires et scolastiques, sait exprimer les réticences, les interruptions, les discours entrecoupés, qui sont le langage des passions impétueuses, que le bouillant Métastase a employé si souvent, que les Porpora, les Galuppi, les Cocchi, les Jom-

1. Au reste, c'est une erreur de croire qu'en général les chanteurs italiens aient moins de voix que les françois. Il faut, au contraire, qu'ils aient le timbre plus fort et plus harmonieux pour pouvoir se faire entendre sur les théâtres immenses de l'Italie, sans cesser de ménager les sons, comme le veut la musique italienne. Le chant françois exige tout l'effort des poumons, toute l'étendue de la voix. «Plus fort, nous disent nos maîtres; enflez les sons, ouvrez la bouche, donnez toute votre voix. — Plus doux, disent les maîtres italiens; ne forcez point, chantez sans gêne; rendez vos sons doux, flexibles et coulans; réservez les éclats pour ces momens rares et passagers où il faut surprendre et déchirer.» Or il me paroît que, dans la nécessité de se faire entendre, celui-là doit avoir plus de voix, qui peut se passer de crier.

melli, les Perez, les Terradeglias, ont su rendre avec succès, et que nos poëtes lyriques connoissent aussi peu que nos musiciens.

Le troisième avantage, et celui qui prête à la mélodie son plus grand effet, est l'extrême précision de mesure qui s'y fait sentir dans les mouvemens les plus lents ainsi que dans les plus gais, précision qui rend le chant animé et intéressant, les accompagnemens vifs et cadencés: qui multiplie réel ement les chants, en faisant d'une même combinaison de sons autant de différentes mélodies qu'il y a de manières de les scander; qui porte au cœur tous les sentimens, et à l'esprit tous les tableaux; qui donne au musicien le moyen de mettre en air tous les caractères de paroles imaginables, plusieurs dont nous n'avons pas même l'idée[1]; et qui rend tous les mouvemens propres à exprimer tous les caractères[2], ou un seul mouvement propre à contraster et changer de caractère au gré du compositeur.

Voilà, ce me semble, les sources d'où le chant italien tire ses charmes et son énergie; à quoi l'on peut ajouter une nouvelle et très-forte preuve de l'avantage de sa mélodie, en ce qu'elle n'exige pas, autant que la nôtre, de ces fréquens renversemens d'harmonie qui donnent à la basse continue le véritable chant d'un dessus. Ceux qui trouvent de si grandes beautés dans la mélodie françoise devroient bien nous dire à laquelle de ces choses elle en est redevable, ou nous montrer les avantages qu'elle a pour y suppléer.

Quand on commence à connoître la mélodie italienne, on ne lui trouve d'abord que des grâces, et on ne la croit propre qu'à exprimer des sentimens agréables; mais, pour peu qu'on étudie son caractère pathétique et tragique, on est bientôt surpris de la force que lui prête l'art des compositeurs dans les grands morceaux de musique. C'est à l'aide de ces modulations savantes, de cette harmonie simple et pure, de ces accompagnemens vifs et brillans, que ces chants divins déchirent ou ravissent l'âme, mettent le spectateur hors de lui-même, et lui arrachent, dans ses transports, des cris dont jamais nos tranquilles opéras ne furent honorés.

Comment le musicien vient-il à bout de produire ces grands effets? Est-ce à force de contraster les mouvemens, de multiplier les accords, les notes, les parties? est-ce à force d'entasser dessins sur dessins, in-

1. Pour ne pas sortir du genre comique, le seul connu à Paris, voyez les airs : « Quando sciolto avrò il contratto, etc. Io ò un vespajo, etc. O questo o « quello t'ai a risolvere, etc. A un gusto da stordire, etc. Stizzoso mio, stiz- « zoso, etc. Io sono una donzella, etc. Quanti maestri, quanti dottori, etc. I « sbirri gia lo aspettano, etc. Ma dunque il testamento, etc. Senti me, se « brami stare, o che risa! che piacere! » etc.; tous caractères d'airs dont la musique françoise n'a pas les premiers élémens, et dont elle n'est pas en état d'exprimer un seul mot.

2. Je me contenterai d'en citer un seul exemple, mais très-frappant; c'est l'air *Se par d'un infelice*, etc., de *la Fausse Suivante*, air très-pathétique, sur un mouvement très-gai, auquel il n'a manqué qu'une voix pour le chanter, un orchestre pour l'accompagner, des oreilles pour l'entendre, et la seconde partie qu'il ne falloit pas supprimer.

strumens sur instrumens? Tout ce fatras, qui n'est qu'un mauvais supplément où le génie manque, étoufferoit le chant loin de l'animer. et détruiroit l'intérêt en partageant l'attention. Quelque harmonie que puissent faire ensemble plusieurs parties toutes bien chantantes, l'effet de ces beaux chants s'évanouit aussitôt qu'ils se font entendre à la fois, et il ne reste que celui d'une suite d'accords, qui, quoi qu'on puisse dire, est toujours froide quand la mélodie ne l'anime pas : de sorte que plus on entasse des chants mal à propos, et moins la musique est agréable et chantante, parce qu'il est impossible à l'oreille de se prêter au même instant à plusieurs mélodies, et que, l'une effaçant l'impression de l'autre, il ne résulte du tout que de la confusion et du bruit. Pour qu'une musique devienne intéressante, pour qu'elle porte à l'âme les sentimens qu'on y veut exciter, il faut que toutes les parties concourent à fortifier l'expression du sujet; que l'harmonie ne serve qu'à le rendre plus énergique; que l'accompagnement l'embellisse sans le couvrir ni le défigurer; que la basse, par une marche uniforme et simple, guide en quelque sorte celui qui chante et celui qui écoute, sans que ni l'un ni l'autre s'en aperçoive : il faut, en un mot, que le tout ensemble ne porte à la fois qu'une mélodie à l'oreille et qu'une idée à l'esprit.

Cette unité de mélodie me paroît une règle indispensable et non moins importante en musique que l'unité d'action dans une tragédie; car elle est fondée sur le même principe, et dirigée vers le même objet. Aussi tous les bons compositeurs italiens s'y conforment-ils avec un soin qui dégénère quelquefois en affectation; et, pour peu qu'on y réfléchisse, on sent bientôt que c'est d'elle que leur musique tire son principal effet. C'est dans cette grande règle qu'il faut chercher la cause des fréquens accompagnemens à l'unisson qu'on remarque dans la musique italienne, et qui, fortifiant l'idée du chant, en rendent en même temps les sons plus moelleux, plus doux, et moins fatigans pour la voix. Ces unissons ne sont point praticables dans notre musique, si ce n'est sur quelques caractères d'airs choisis et tournés exprès pour cela: jamais un air pathétique françois ne seroit supportable accompagné de cette manière, parce que, la musique vocale et l'instrumentale ayant parmi nous des caractères différens, on ne peut, sans pêcher contre la mélodie et le goût, appliquer à l'une les mêmes tours qui conviennent à l'autre; sans compter que, la mesure étant toujours vague et indéterminée, surtout dans les airs lents, les instrumens et la voix ne pourroient jamais s'accorder, et ne marcheroient point assez de concert pour produire ensemble un effet agréable. Une beauté qui résulte encore de ces unissons, c'est de donner une expression plus sensible à la mélodie, tantôt en renforçant tout d'un coup les instrumens sur un passage, tantôt en les radoucissant, tantôt en leur donnant un trait de chant énergique et saillant, que la voix n'auroit pu faire, et que l'auditeur, adroitement trompé, ne laisse pas de lui attribuer quand l'orchestre sait le faire sortir à propos. De là naît encore cette parfaite correspondance de la symphonie et du chant, qui fait que tous les traits qu'on admire dans l'une ne sont que des développemens de

l'autre; de sorte que c'est toujours dans la partie vocale qu'il faut chercher la source de toutes les beautés de l'accompagnement : cet accompagnement est si bien un avec le chant, et si exactement relatif aux paroles, qu'il semble souvent déterminer le jeu et dicter à l'acteur le geste qu'il doit faire[1]; et tel qui n'auroit pu jouer le rôle sur les paroles seules le jouera très-juste sur la musique, parce qu'elle fait bien sa fonction d'interprète.

Au reste, il s'en faut beaucoup que les accompagnemens italiens soient toujours à l'unisson de la voix. Il y a deux cas assez fréquens où le musicien les en sépare : l'un, quand la voix, roulant avec légèreté sur des cordes d'harmonie, fixe assez l'attention pour que l'accompagnement ne puisse la partager; encore alors donne-t-on tant de simplicité à cet accompagnement, que l'oreille, affectée seulement d'accords agréables, n'y sent aucun chant qui puisse la distraire : l'autre cas demande un peu plus de soin pour le faire entendre.

« Quand le musicien saura son art, dit l'auteur de la *Lettre sur les sourds et les muets*, les parties d'accompagnement concourront ou à fortifier l'expression de la partie chantante, ou à ajouter de nouvelles idées que le sujet demandoit, et que la partie chantante n'aura pu rendre. » Ce passage me paroît renfermer un précepte très-utile, et voici comment je pense qu'on doit l'entendre.

Si le chant est de nature à exiger quelques additions, ou, comme disoient nos anciens musiciens, quelques *diminutions*[2], qui ajoutent à l'expression ou à l'agrément, sans détruire en cela l'unité de mélodie, de sorte que l'oreille, qui blâmeroit peut-être ces additions faites par la voix, les approuve dans l'accompagnement, et s'en laisse doucement affecter sans cesser pour cela d'être attentive au chant; alors l'habile musicien, en les ménageant à propos et les employant avec goût, embellira son sujet, et le rendra plus expressif sans le rendre moins un; et quoique l'accompagnement n'y soit pas exactement semblable à la partie chantante, l'un et l'autre ne feront pourtant qu'un chant et qu'une mélodie. Que si le sens des paroles comporte une idée accessoire que le chant n'aura pas pu rendre, le musicien l'enchâssera dans des silences ou dans des tenues, de manière qu'il puisse la présenter à l'auditeur sans le détourner de celle du chant. L'avantage seroit encore plus grand si cette idée accessoire pouvoit être rendue par un accompagnement contraint et continu, qui fît plutôt un léger murmure qu'un véritable chant, comme seroit le bruit d'une rivière ou le gazouillement des oiseaux : car alors le compositeur pourroit séparer tout à fait le chant de l'accompagnement; et, destinant uniquement ce dernier à rendre l'idée accessoire, il disposera son chant de manière à

1. On en trouve des exemples fréquens dans les intermèdes qui nous ont été donnés cette année, entre autres dans l'air *A un gusto da stordire*, du Maître de musique; dans celui *Son padrone*, de la Femme orgueilleuse; dans celui *Vi sto ben*, du Tracollo; dans celui *Tu non pensi, no, signora*, de la Bohémienne, et dans presque tous ceux qui demandent du jeu.

2. On trouvera le mot *Diminution* dans le quatrième volume de l'*Encyclopédie*.

donner des jours fréquens à l'orchestre, en observant avec soin que la symphonie soit toujours dominée par la partie chantante, ce qui dépend encore plus de l'art du compositeur que de l'exécution des instrumens : mais ceci demande une expérience consommée, pour éviter la duplicité de mélodie.

Voilà tout ce que la règle de l'unité peut accorder au goût du musicien pour parer le chant ou le rendre plus expressif, soit en embellissant le sujet principal, soit en y ajoutant un autre qui lui reste assujetti : mais de faire chanter à part des violons d'un côté, de l'autre des flûtes, de l'autre des bassons, chacun sur un dessin particulier et presque sans rapport entre eux, et d'appeler tout ce chaos de la musique, c'est insulter également l'oreille et le jugement des auditeurs.

Une autre chose qui n'est pas moins contraire que la multiplication des parties à la règle que je viens d'établir, c'est l'abus ou plutôt l'usage des fugues, imitations, doubles dessins, et autres beautés arbitraires et de pure convention, qui n'ont presque de mérite que la difficulté vaincue, et qui toutes ont été inventées dans la naissance de l'art pour faire briller le savoir, en attendant qu'il fût question du génie. Je ne dis pas qu'il soit tout à fait impossible de conserver l'unité de mélodie dans une fugue, en conduisant habilement l'attention de l'auditeur d'une partie à l'autre à mesure que le sujet y passe : mais ce travail est si pénible, que presque personne n'y réussit, et si ingrat, qu'à peine le succès peut-il dédommager de la fatigue d'un tel ouvrage. Tout cela, n'aboutissant qu'à faire du bruit, ainsi que la plupart de nos chœurs si admirés[1], est également indigne d'occuper la plume d'un homme de génie et l'attention d'un homme de goût. A l'égard des contre-fugues, doubles fugues, fugues renversées, basses contraintes, et autres sottises difficiles que l'oreille ne peut souffrir et que la raison ne peut justifier, ce sont évidemment des restes de barbarie et de mauvais goût, qui ne subsistent, comme les portails de nos églises gothiques, que pour la honte de ceux qui ont eu la patience de les faire.

Il a été un temps où l'Italie étoit barbare : et, même après la renaissance des autres arts, que l'Europe lui doit tous, la musique plus tardive n'y a point pris aisément cette pureté de goût qu'on y voit briller aujourd'hui : et l'on ne peut guère donner une plus mauvaise idée de ce qu'elle étoit alors, qu'en remarquant qu'il n'y a eu pendant longtemps qu'une même musique en France et en Italie[2], et que les musi-

1. Les Italiens ne sont pas eux-mêmes tout à fait revenus de ce préjugé barbare. Ils se piquent encore d'avoir, dans leurs églises, de la musique bruyante ; ils ont souvent des messes et des motets à quatre chœurs, chacun sur un dessin différent; mais les grands maîtres ne font que rire de tout ce fatras. Je me souviens que Terradeglias, me parlant de plusieurs motets de sa composition où il avoit mis des chœurs travaillés avec un grand soin, étoit honteux d'en avoir fait de si beaux, et s'en excusoit sur sa jeunesse. « Autrefois, disoit-il, j'aimois à faire du bruit; à présent je tâche de faire de la musique. »

2. L'abbé du Bos se tourmente beaucoup pour faire honneur aux Pays-Bas du renouvellement de la musique, et cela pourroit s'admettre si l'on donnoit

ciens des deux contrées communiquoient familièrement entre eux, non pourtant sans qu'on pût remarquer déjà dans les nôtres le germe de cette jalousie qui est inséparable de l'infériorité. Lulli même, alarmé de l'arrivée de Corelli, se hâta de le faire chasser de France : ce qui lui fut d'autant plus aisé que Corelli étoit plus grand homme, et, par conséquent, moins courtisan que lui. Dans ces temps où la musique naissoit à peine, elle avoit en Italie cette ridicule emphase de science harmonique, ces pédantesques prétentions de doctrine qu'elle a chèrement conservées parmi nous, et par lesquelles on distingue aujourd'hui cette musique méthodique, compassée, mais sans génie, sans invention et sans goût, qu'on appelle à Paris *musique écrite* par excellence, et qui, tout au plus, n'est bonne, en effet, qu'à écrire, et jamais à exécuter.

Depuis même que les Italiens ont rendu l'harmonie plus pure, plus simple, et donné tous leurs soins à la perfection de la mélodie, je ne nie pas qu'il ne soit encore demeuré parmi eux quelques légères traces des fugues et dessins gothiques, et quelquefois de doubles et triples mélodies : c'est de quoi je pourrois citer plusieurs exemples dans les intermèdes qui nous sont connus, et entre autres le mauvais quatuor qui est à la fin de *la Femme orgueilleuse.* Mais outre que ces choses sortent du caractère établi, outre qu'on ne trouve jamais rien de semblable dans les tragédies, et qu'il n'est pas plus juste de juger de l'opéra italien sur ces farces, que de juger notre théâtre françois sur *l'Impromptu de campagne* ou *le Baron de La Crasse;* il faut aussi rendre justice à l'art avec lequel les compositeurs ont souvent évité, dans ces intermèdes, les piéges qui leur étoient tendus par les poëtes, et ont fait tourner au profit de la règle des situations qui sembloient les forcer à l'enfreindre.

De toutes les parties de la musique, la plus difficile à traiter, sans sortir de l'unité de mélodie, est le duo; et cet article mérite de nous arrêter un moment. L'auteur de la *Lettre sur Omphale* a déjà remarqué que les duos sont hors de la nature; car rien n'est moins naturel que de voir deux personnes se parler à la fois durant un certain temps, soit pour dire la même chose, soit pour se contredire, sans jamais s'écouter ni se répondre. Et quand cette supposition pourroit s'admettre en certains cas, il est bien certain que ce ne seroit jamais dans la tragédie, où cette indécence n'est convenable ni à la dignité des personnages qu'on y fait parler, ni à l'éducation qu'on leur suppose. Or, le meilleur moyen de sauver cette absurdité c'est de traiter, le plus qu'il est possible, le duo en dialogue, et ce premier soin regarde le poëte : ce qui regarde le musicien, c'est de trouver un chant convenable au sujet, et distribué de telle sorte que, chacun des interlocuteurs parlant alternativement, toute la suite du dialogue ne forme qu'une mélodie, qui, sans changer de su-

le nom de musique à un continuel remplissage d'accords; mais si l'harmonie n'est que la base commune, et que la mélodie seule constitue le caractère, non-seulement la musique moderne est née en Italie, mais il y a quelque apparence que, dans toutes nos langues vivantes, la musique italienne est la seule qui puisse réellement exister. Du temps d'Orlande et de Goudimel, on faisoit de l'harmonie et des sons; Lulli y a joint un peu de cadence; Corelli, Buononcini, Vinci et Pergolèse, sont ces premiers qui aient fait de la musique.

jet, ou du moins sans altérer le mouvement, passe dans son progrès d'une partie à l'autre sans cesser d'être une, et sans enjamber. Quand on joint ensemble les deux parties, ce qui doit se faire rarement et durer peu, il faut trouver un chant susceptible d'une marche par tierces ou par sixtes, dans lequel la seconde partie fasse son effet sans distraire l'oreille de la première : il faut garder la dureté des dissonances, les sons perçans et renforcés, le *fortissimo* de l'orchestre, pour des instans de désordre et de transport où les acteurs, semblant s'oublier eux-mêmes, portent leur égarement dans l'âme de tout spectateur sensible, et lui font éprouver le pouvoir de l'harmonie sobrement ménagée. Mais ces instans doivent être rares et amenés avec art. Il faut, par une musique douce et affectueuse, avoir déjà disposé l'oreille et le cœur à l'émotion pour que l'un et l'autre se prêtent à ces ébranlemens violens : et il faut qu'ils passent avec la rapidité qui convient à notre foiblesse : car, quand l'agitation est trop forte, elle ne sauroit durer; et tout ce qui est au delà de la nature ne touche plus.

En disant ce que les duos doivent être, j'ai dit précisément ce qu'ils sont dans les opéras italiens. Si quelqu'un a pu entendre sur un théâtre d'Italie un duo tragique chanté par de bons acteurs, et accompagné par un véritable orchestre, sans en être attendri; s'il a pu d'un œil sec assister aux adieux de Mandane et d'Arbace, je le tiens digne de pleurer à ceux de Libye et d'Épaphus.

Mais, sans insister sur les duos tragiques, genre de musique dont on n'a pas même l'idée à Paris, je puis vous citer un duo comique qui est connu de tout le monde, et je le citerai hardiment comme un modèle de chant, d'unité, de mélodie, de dialogue et de goût, auquel, selon moi, rien ne manquera, quand il sera bien exécuté, que des auditeurs qui sachent l'entendre : c'est celui du premier acte de *la Serva Padrona*, « Lo conosco a quegl' occhietti, » etc. J'avoue que peu de musiciens français sont en état d'en sentir les beautés; et je dirois volontiers de Pergolèse, comme Cicéron disoit d'Homère, que c'est avoir déjà fait beaucoup de progrès dans l'art que de se plaire à sa lecture.

J'espère, monsieur, que vous me pardonnerez la longueur de cet article en faveur de sa nouveauté et de l'importance de son objet : j'a cru devoir m'étendre un peu sur une règle aussi essentielle que celle de l'unité de mélodie; règle dont aucun théoricien, que je sache, n'a parlé jusqu'à ce jour, que les compositeurs italiens ont seuls sentie et pratiquée, sans se douter peut-être de son existence, et de laquelle dépendent la douceur du chant, la force de l'expression, et presque tout le charme de la bonne musique. Avant que de quitter ce sujet, il me reste à vous montrer qu'il en résulte de nouveaux avantages pour l'harmonie même, aux dépens de laquelle je semblois accorder tout l'avantage à la mélodie, et que l'expression du chant donne lieu à celle des accords en forçant le compositeur à les ménager.

Vous ressouvenez-vous, monsieur, d'avoir entendu quelquefois, dans les intermèdes qu'on nous a donnés cette année, le fils de l'entrepreneur italien, jeune enfant de dix ans au plus, accompagner quelquefois à l'Opéra? Nous fûmes frappés, dès le premier jour, de l'effet que pro-

faisoit sous ses petits doigts l'accompagnement du clavecin : et tout le spectacle s'aperçut à son jeu précis et brillant que ce n'etoit pas l'accompagnateur ordinaire. Je cherchai aussitôt les raisons de cette différence, car je ne doutois pas que le sieur Noblet ne fût bon harmoniste et n'accompagnât très-exactement : mais quelle fut ma surprise, en observant les mains du petit bonhomme, de voir qu'il ne remplissoit presque jamais les accords, qu'il supprimoit beaucoup de sons, et n'employoit très-souvent que deux doigts, dont l'un sonnoit presque toujours l'octave de la basse! « Quoi! disois-je en moi-même, l'harmonie complète fait moins d'effet que l'harmonie mutilée, et nos accompagnateurs, en rendant tous les accords pleins, ne font qu'un bruit confus, tandis que celui-ci avec moins de sons, fait plus d'harmonie, ou, du moins, rend son accompagnement plus sensible et plus agréable! » Ceci fut pour moi un probleme inquiétant : et j'en compris encore mieux toute l'importance, quand, après d'autres observations, je vis que les Italiens accompagnoient tous de la même manière que le petit bambin, et que, par conséquent, cette épargne dans leur accompagnement devoit tenir au même principe que celle qu'ils affectent dans leur partition.

Je comprenois bien que la basse, étant le fondement de toute l'harmonie, doit toujours dominer sur le reste, et que, quand les autres parties l'étouffent ou la couvrent, il en résulte une confusion qui peut rendre l'harmonie plus sourde; et je m'expliquois ainsi pourquoi les Italiens, si économes de leur main droite dans l'accompagnement, redoublent ordinairement à la gauche l'octave de la basse; pourquoi ils mettent tant de contre-basses dans leurs orchestres, et pourquoi ils font si souvent marcher leurs quintes [1] avec la basse, au lieu de leur donner une autre partie, comme les François ne manquent jamais de faire. Mais ceci, qui pouvoit rendre raison de la netteté des accords, n'en rendoit pas de leur énergie, et je vis bientôt qu'il devoit y avoir quelque principe plus caché et plus fin de l'expression que je remarquois dans la simplicité de l'harmonie italienne, tandis que je trouvois la nôtre si composée, si froide et si languissante.

Je me souvins alors d'avoir lu dans quelque ouvrage de M. Rameau que chaque consonnance a son caractère particulier, c'est-à-dire une manière d'affecter l'âme qui lui est propre; que l'effet de la tierce n'est point le même que celui de la quinte, ni l'effet de la quarte le même que celui de la sixte : de même les tierces et les sixtes mineures doivent produire des affections différentes de celles que produisent les tierces et les sixtes majeures; et ces faits une fois accordés, il s'ensuit assez évidemment que les dissonances et tous les intervalles possibles seront aussi dans le même cas; expérience que la raison confirme, puisque, toutes les fois que les rapports sont différens, l'impression ne sauroit être la même.

1. On peut remarquer à l'orchestre de notre Opéra que, dans la musique italienne, les quintes ne jouent presque jamais leur partie quand elle est à l'octave de la basse; peut-être ne daigne-t-on pas même la copier en pareil cas. Ceux qui conduisent l'orchestre ignoreroient ils que ce défaut de liaison entre la basse et le dessus rend l'harmonie trop sèche?

« Or, me disois-je à moi-même en raisonnant d'après cette supposition, je vois clairement que deux consonnances ajoutées l'une à l'autre mal à propos, quoique selon les règles des accords, pourront, même en augmentant l'harmonie, affoiblir mutuellement leur effet, le combattre ou le partager. Si tout l'effet d'une quinte m'est nécessaire pour l'expression dont j'ai besoin, je peux risquer d'affoiblir cette expression par un troisième son, qui, divisant cette quinte en deux autres intervalles, en modifiera nécessairement l'effet par celui des deux tierces dans lesquelles je la résous; et ces tierces mêmes, quoique le tout ensemble fasse une fort bonne harmonie, étant de différente espèce, peuvent encore nuire mutuellement à l'impression l'une de l'autre. De même, si l'impression simultanée de la quinte et des deux tierces m'étoit nécessaire, j'affoiblirois et j'altérerois mal à propos cette impression en retranchant un des trois sons qui en forment l'accord.» Ce raisonnement devient encore plus sensible appliqué à la dissonance. Supposons que j'aie besoin de toute la dureté du triton, ou de toute la fadeur de la fausse quinte, opposition, pour le dire en passant, qui prouve combien les divers renversemens des accords en peuvent changer l'effet: si, dans une telle circonstance, au lieu de porter à l'oreille les deux uniques sons qui forment la dissonance, je m'avise de remplir l'accord de tous ceux qui lui conviennent, alors j'ajoute au triton la seconde et la sixte, et à la fausse quinte la sixte et la tierce, c'est-à-dire qu'introduisant dans chacun de ces accords une nouvelle dissonance, j'y introduis en même temps trois consonnances qui doivent nécessairement en tempérer et affoiblir l'effet, en rendant un de ces accords moins fade et l'autre moins dur. C'est donc un principe certain et fondé dans la nature, que toute musique où l'harmonie est scrupuleusement remplie, tout accompagnement où tous les accords sont complets, doit faire beaucoup de bruit, mais avoir très-peu d'expression : ce qui est précisément le caractère de la musique françoise. Il est vrai qu'en ménageant les accords et les parties, le choix devient difficile et demande beaucoup d'expérience et de goût pour le faire toujours à propos : mais s'il y a une règle pour aider au compositeur à se bien conduire en pareille occasion, c'est certainement celle de l'unité de mélodie que j'ai tâché d'établir; ce qui se rapporte au caractère de la musique italienne, et rend raison de la douceur du chant, joint à la force d'expression qui y règne.

Il suit de tout ceci qu'après avoir bien étudié les règles élémentaires de l'harmonie, le musicien ne doit point se hâter de la prodiguer inconsidérément, ni se croire en état de composer parce qu'il sait remplir des accords, mais qu'il doit, avant que de mettre la main à l'œuvre, s'appliquer à l'étude beaucoup plus longue et plus difficile des impressions diverses que les consonnances, les dissonances, et tous les accords, font sur les oreilles sensibles, et se dire souvent à lui-même que le grand art du compositeur ne consiste pas moins à savoir discerner dans l'occasion les sons qu'on doit supprimer, que ceux dont il faut faire usage. C'est en étudiant et feuilletant sans cesse les chefs-d'œuvre de l'Italie qu'il apprendra à faire ce choix exquis, si la nature lui a donné assez de génie et de goût pour en sentir la nécessité; car les difficultés de

l'art ne se laissent apercevoir qu'à ceux qui sont faits pour les vaincre : et ceux-là ne s'aviseront pas de compter avec mépris les portées vides d'une partition; mais, voyant la facilité qu'un écolier auroit eue à les remplir, ils soupçonneront et chercheront les raisons de cette simplicité trompeuse, d'autant plus admirable qu'elle cache des prodiges sous une feinte négligence, et que l'*arte che tutto fa, nulla si scuopre.*

Voilà, à ce qu'il me semble, la cause des effets surprenans que produit l'harmonie de la musique italienne, quoique beaucoup moins chargée que la nôtre, qui en produit si peu : ce qui ne signifie pas qu'il ne faille jamais remplir l'harmonie, mais qu'il ne faut la remplir qu'avec choix et discernement. Ce n'est pas non plus à dire que pour ce choix le musicien soit obligé de faire tous ces raisonnemens, mais qu'il en doit sentir le résultat. C'est à lui d'avoir du génie et du goût pour trouver les choses d'effet: c'est au théoricien à en chercher les causes, et à dire pourquoi ce sont des choses d'effet.

Si vous jetez les yeux sur nos compositions modernes, surtout si vous les écoutez, vous reconnoîtrez bientôt que nos musiciens ont si mal compris tout ceci, que, s'efforçant d'arriver au même but, ils ont directement suivi la route opposée; et, s'il m'est permis de vous dire naturellement ma pensée, je trouve que plus notre musique se perfectionne en apparence, et plus elle se gâte en effet. Il étoit peut-être nécessaire qu'elle vînt au point où elle est, pour accoutumer insensiblement nos oreilles à rejeter les préjugés de l'habitude, et à goûter d'autres airs que ceux dont nos nourrices nous ont endormis; mais je prévois que, pour la porter au très-médiocre degré de bonté dont elle est susceptible, il faudra tôt ou tard commencer par redescendre ou remonter au point où Lulli l'avoit mise. Convenons que l'harmonie de ce célèbre musicien est plus pure et moins renversée; que ses basses sont plus naturelles et marchent plus rondement; que son chant est mieux suivi; que ses accompagnemens, moins chargés, naissent mieux du sujet et en sortent moins; que son récitatif est beaucoup moins maniéré, et par conséquent beaucoup meilleur que le nôtre : ce qui se confirme par le goût de l'exécution; car l'ancien récitatif étoit rendu par les acteurs de ce temps-là tout autrement que nous ne faisons aujourd'hui. Il étoit plus vif et moins traînant; on le chantoit moins, et on le déclamoit davantage [1]. Les cadences, les ports de voix se sont multipliés dans le nôtre; il est devenu encore plus languissant, et l'on n'y trouve presque plus rien qui le distingue de ce qu'il nous plaît d'appeler *air*.

Puisqu'il est question d'airs et de récitatifs, vous voulez bien, monsieur, que je termine cette lettre par quelques observations sur l'un et sur l'autre, qui deviendront peut-être des éclaircissemens utiles à la solution du problème dont il s'agit.

On peut juger de l'idée de nos musiciens sur la constitution d'un

1. Cela se prouve par la durée des opéras de Lulli, beaucoup plus grande aujourd'hui que de son temps, selon le rapport unanime de tous ceux qui les ont vus anciennement. Aussi, toutes les fois qu'on redonne ces opéras, est-on obligé d'y faire des retranchemens considérables.

opéra, par la singularité de leur nomenclature. Ces grands morceaux de musique italienne qui ravissent, ces chefs-d'œuvre de génie qui arrachent des larmes, qui offrent les tableaux les plus frappans, qui peignent les situations les plus vives, et portent dans l'âme toutes les passions qu'ils expriment, les François les appellent des *ariettes*. Ils donnent le nom d'*airs* à ces insipides chansonnettes dont ils entremêlent les scènes de leurs opéras, et réservent celui de monologues par excellence à ces traînantes et ennuyeuses lamentations à qui il ne manque, pour assoupir tout le monde, que d'être chantées juste et sans cris.

Dans les opéras italiens, tous les airs sont en situation et font partie des scènes. Tantôt c'est un père désespéré qui croit voir l'ombre d'un fils qu'il a fait mourir injustement lui reprocher sa cruauté; tantôt c'est un prince débonnaire qui, forcé de donner un exemple de sévérité, demande aux dieux de lui ôter l'empire, ou de lui donner un cœur moins sensible. Ici c'est une mère tendre qui verse des larmes en retrouvant son fils qu'elle croyoit mort; là, c'est le langage de l'amour, non rempli de ce fade et puéril galimatias de *flammes* et de *chaînes*, mais tragique, vif, bouillant, entrecoupé, et tel qu'il convient aux passions impétueuses. C'est sur de telles paroles qu'il sied bien de déployer toutes les richesses d'une musique pleine de force et d'expression, et de renchérir sur l'énergie de la poésie par celle de l'harmonie et du chant. Au contraire, les paroles de nos ariettes, toujours détachées du sujet, ne sont qu'un misérable jargon emmiellé qu'on est trop heureux de ne pas entendre; c'est une collection faite au hasard du très-petit nombre de mots sonores que notre langue peut fournir, tournés et retournés de toutes les manières, excepté de celle qui pourroit leur donner du sens. C'est sur ces impertinens amphigouris que nos musiciens épuisent leur goût et leur savoir, et nos acteurs leurs gestes et leurs poumons : c'est à ces morceaux extravagans que nos femmes se pâment d'admiration. Et la preuve la plus marquée que la musique françoise ne sait ni peindre ni parler, c'est qu'elle ne peut développer le peu de beautés dont elle est susceptible que sur des paroles qui ne signifient rien. Cependant, à entendre les François parler de musique, on croiroit que c'est dans leurs opéras qu'elle peint de grands tableaux et de grandes passions, et qu'on ne trouve que des ariettes dans les opéras italiens, où le nom même d'ariette et la ridicule chose qu'il exprime sont également inconnus. Il ne faut pas être surpris de la grossièreté de ces préjugés; la musique italienne n'a d'ennemis, même parmi nous, que ceux qui n'y connoissent rien; et tous les François qui ont tenté de l'étudier dans le seul dessein de la critiquer en connoissance de cause, ont bientôt été ses plus zélés admirateurs[1].

Après les ariettes, qui font à Paris le triomphe du goût moderne, viennent les fameux monologues qu'on admire dans nos anciens opéras:

1. C'est un préjugé peu favorable à la musique françoise que ceux qui la méprisent le plus soient précisément ceux qui la connoissent le mieux; car elle est aussi ridicule quand on l'examine, qu'insupportable quand on l'écoute.

sur quoi l'on doit remarquer que nos plus beaux airs sont toujours dans les monologues et jamais dans les scènes, parce que nos acteurs n'ayant aucun jeu muet, et la musique n'indiquant aucun geste et ne peignant aucune situation, celui qui garde le silence ne sait que faire de sa personne pendant que l'autre chante.

Le caractère traînant de la langue, le peu de flexibilité de nos voix, et le ton lamentable qui règne perpétuellement dans notre opéra, mettent presque tous les monologues françois sur un mouvement lent: et comme la mesure ne s'y fait sentir ni dans le chant, ni dans la basse, ni dans l'accompagnement, rien n'est si traînant, si lâche, si languissant, que ces beaux monologues que tout le monde admire en bâillant: ils voudroient être tristes, et ne sont qu'ennuyeux; ils voudroient toucher le cœur, et ne font qu'affliger les oreilles.

Les Italiens sont plus adroits dans leurs adagio; car, lorsque le chant est si lent qu'il seroit à craindre qu'il ne laissât affoiblir l'idee de la mesure, ils font marcher la basse par notes égales qui marquent le mouvement, et l'accompagnement le marque aussi par des subdivisions de notes qui, soutenant la voix et l'oreille en mesure, ne rendent le chant que plus agréable et surtout plus énergique par cette précision. Mais la nature du chant françois interdit cette ressource à nos compositeurs : car, dès que l'acteur seroit forcé d'aller en mesure, il ne pourroit plus développer sa voix ni son jeu, traîner son chant, renfler, prolonger ses sons, ni crier à pleine tête, et par conséquent il ne seroit plus applaudi.

Mais ce qui prévient encore plus efficacement la monotonie et l'ennui dans les tragédies italiennes, c'est l'avantage de pouvoir exprimer tous les sentimens et peindre tous les caractères avec telle mesure et tel mouvement qu'il plaît au compositeur. Notre mélodie, qui ne dit rien par elle-même, tire toute son expression du mouvement qu'on lui donne; elle est forcément triste sur une mesure lente, furieuse ou gaie sur un mouvement vif, grave sur un mouvement modéré : le chant n'y fait presque rien; la mesure seule, ou, pour parler plus juste, le seul degré de vitesse détermine le caractère. Mais la mélodie italienne trouve dans chaque mouvement des expressions pour tous les caractères, des tableaux pour tous les objets. Elle est, quand il plaît au musicien, triste sur un mouvement vif, gaie sur un mouvement lent, et, comme je l'ai déjà dit, elle change sur le même mouvement de caractère au gré du compositeur; ce qui lui donne la facilité des contrastes, sans dépendre en cela du poëte, et sans s'exposer à des contre-sens.

Voilà la source de cette prodigieuse variété que les grands maîtres d'Italie savent répandre dans leurs opéras, sans jamais sortir de la nature : variété qui prévient la monotonie, la langueur et l'ennui, et que les musiciens françois ne peuvent imiter, parce que leurs mouvemens sont donnés par le sens des paroles, et qu'ils sont forcés de s'y tenir, s'ils ne veulent tomber dans des contre-sens ridicules.

A l'égard du récitatif, dont il me reste à parler, il me semble que, pour en bien juger, il faudroit une fois savoir précisément ce que c'est; car jusqu'ici je ne sache pas que, de tous ceux qui en ont disputé, per-

sonne se soit avisé de le définir. Je ne sais, monsieur, quelle idée vous pouvez avoir de ce mot; quant à moi, j'appelle récitatif une déclamation harmonieuse, c'est-à-dire une déclamation dont toutes les inflexions se font par intervalles harmoniques : d'où il suit que, comme chaque langue a une déclamation qui lui est propre, chaque langue doit aussi avoir son récitatif particulier; ce qui n'empêche pas qu'on ne puisse très-bien comparer un récitatif à un autre, pour savoir lequel des deux est le meilleur, ou celui qui se rapporte le mieux à son objet.

Le récitatif est nécessaire dans les drames lyriques. 1° pour lier l'action et rendre le spectacle un; 2° pour faire valoir les airs dont la continuité deviendroit insupportable; 3° pour exprimer une multitude de choses qui ne peuvent ou ne doivent point être exprimées par la musique chantante et cadencée. La simple déclamation ne pouvoit convenir à tout cela dans un ouvrage lyrique, parce que la transition de la parole au chant, et surtout du chant à la parole, a une dureté à laquelle l'oreille se prête difficilement, et forme un contraste choquant qui détruit toute l'illusion, et par conséquent l'intérêt : car il y a une sorte de vraisemblance qu'il faut conserver, même à l'Opéra, en rendant le discours tellement uniforme, que le tout puisse être pris au moins pour une langue hypothétique. Joignez à cela que le secours des accords augmente l'énergie de la déclamation harmonieuse, et dédommage avantageusement de ce qu'elle a de moins naturel dans les intonations.

Il est évident, d'après ces idées, que le meilleur récitatif, dans quelque langue que ce soit, si elle a d'ailleurs les conditions nécessaires, est celui qui approche le plus de la parole; s'il y en avoit un qui en approchât tellement, en conservant l'harmonie qui lui convient, que l'oreille ou l'esprit pût s'y tromper, on devroit prononcer hardiment que celui-là auroit atteint toute la perfection dont aucun récitatif puisse être susceptible.

Examinons maintenant sur cette règle ce qu'on appelle en France récitatif; et dites-moi, je vous prie, quel rapport vous pouvez trouver entre ce récitatif et notre déclamation. Comment concevrez-vous jamais que la langue françoise, dont l'accent est si uni, si simple, si modeste, si peu chantant, soit bien rendue par les bruyantes et criardes intonations de ce récitatif, et qu'il y ait quelque rapport entre les douces inflexions de la parole et ces sons soutenus et renflés, ou plutôt ces cris éternels qui font le tissu de cette partie de notre musique encore plus même que des airs? Faites, par exemple, réciter à quelqu'un qui sache lire les quatre premiers vers de la fameuse reconnoissance d'Iphigénie; à peine reconnoîtrez-vous quelques légères inégalités, quelques foibles inflexions de voix, dans un récit tranquille qui n'a rien de vif ni de passionné, rien qui doive engager celle qui le fait à élever ou à baisser la voix. Faites ensuite réciter par une de nos actrices ces mêmes vers sur la note du musicien, et tâchez, si vous le pouvez, de supporter cette extravagante criaillerie qui passe à chaque instant de bas en haut et de haut en bas, parcourt sans sujet toute l'étendue de la voix, et suspend le récit hors de propos pour *filer de beaux sons* sur des syl-

labes qui ne signifient rien, et qui ne forment aucun repos dans le sens.

Qu'on joigne à cela les fredons, les cadences, les ports de voix qui reviennent à chaque instant, et qu'on me dise quelle analogie il peut y avoir entre la parole et toute cette maussade pretintaille, entre la déclamation et ce prétendu récitatif; qu'on me montre au moins quelque côté par lequel on puisse raisonnablement vanter ce merveilleux récitatif françois, dont l'invention fait la gloire de Lulli.

C'est une chose assez plaisante que d'entendre les partisans de la musique françoise se retrancher dans le caractère de la langue, et rejeter sur elle des défauts dont ils n'osent accuser leur idole, tandis qu'il est de toute évidence que le meilleur récitatif qui peut convenir à la langue françoise doit être opposé presque en tout à celui qui y est en usage: qu'il doit rouler entre de fort petits intervalles, n'élever ni n'abaisser beaucoup la voix; peu de sons soutenus, jamais d'éclats, encore moins de cris; rien surtout qui ressemble au chant; peu d'inégalité dans la durée ou valeur des notes, ainsi que dans leurs degrés. En un mot, le vrai récitatif françois, s'il peut y en avoir un, ne se trouvera que dans une route directement contraire à celle de Lulli et de ses successeurs, dans quelque route nouvelle qu'assurément les compositeurs françois, si fiers de leur faux savoir, et par conséquent si éloignés de sentir et d'aimer le véritable, ne s'aviseront pas de chercher sitôt, et que probablement ils ne trouveront jamais.

Ce seroit ici le lieu de vous montrer, par l'exemple du récitatif italien, que toutes les conditions que j'ai supposées dans un bon récitatif peuvent en effet s'y trouver; qu'il peut avoir à la fois toute la vivacité de la déclamation et toute l'énergie de l'harmonie; qu'il peut marcher aussi rapidement que la parole, et être aussi mélodieux qu'un véritable chant; qu'il peut marquer toutes les inflexions dont les passions les plus véhémentes animent le discours, sans forcer la voix du chanteur ni étourdir les oreilles de ceux qui écoutent. Je pourrois vous montrer comment, à l'aide d'une marche fondamentale particulière, on peut multiplier les modulations du récitatif d'une manière qui lui soit propre, et qui contribue à le distinguer des airs, où, pour conserver les grâces de la mélodie, il faut changer de ton moins fréquemment; comment surtout, quand on veut donner à la passion le temps de déployer tous ses mouvemens, on peut, à l'aide d'une symphonie habilement ménagée, faire exprimer à l'orchestre par des chants pathétiques et variés ce que l'acteur ne doit que réciter : chef-d'œuvre de l'art du musicien, par lequel il sait, dans un récitatif obligé [1], joindre la mélodie la plus touchante à toute la véhémence de la déclamation, sans jamais confondre l'une avec l'autre; je pourrois vous déployer les beautés sans

1. J'avois espéré que le sieur Caffarelli nous donneroit, au concert spirituel, quelque morceau de grand récitatif et de chant pathétique, pour faire entendre une fois aux prétendus connoisseurs ce qu'ils jugent depuis si longtemps; mais, sur ses raisons pour n'en rien faire, j'ai trouvé qu'il connoissoit encore mieux que moi la portée de ses auditeurs.

nombre de cet admirable récitatif, dont on fait en France tant de contes aussi absurdes que les jugemens qu'on s'y mêle d'en porter : comme si quelqu'un pouvoit prononcer sur un récitatif sans connoître à fond la langue à laquelle il est propre. Mais, pour entrer dans ces détails, il faudroit, pour ainsi dire, créer un nouveau dictionnaire, inventer à chaque instant des termes pour offrir aux lecteurs françois des idées inconnues parmi eux, et leur tenir des discours qui leur paroîtroient du galimatias. En un mot, pour en être compris, il faudroit leur parler un langage qu'ils entendissent, et par conséquent de sciences et d'arts de tout genre, excepté la seule musique. Je n'entrerai donc point sur cette matière dans un détail affecté qui ne serviroit de rien pour l'instruction des lecteurs, et sur lequel ils pourroient présumer que je ne dois qu'à leur ignorance en cette partie la force apparente de mes preuves.

Par la même raison je ne tenterai pas non plus le parallèle qui a été proposé cet hiver, dans un écrit adressé au petit Prophète et à ses adversaires, de deux morceaux de musique, l'un italien et l'autre françois, qui y sont indiqués. La scène italienne, confondue en Italie avec mille autres chefs-d'œuvre égaux ou supérieurs, étant peu connue à Paris, peu de gens pourroient suivre la comparaison, et il se trouveroit que je n'aurois parlé que pour le petit nombre de ceux qui savoient déjà ce que j'avois à leur dire. Mais, quant à la scène françoise, j'en crayonnerai volontiers l'analyse, avec d'autant plus de plaisir, qu'étant le morceau consacré dans la nation par les plus unanimes suffrages, je n'aurai pas à craindre qu'on m'accuse d'avoir mis de la partialité dans le choix, ni d'avoir voulu soustraire mon jugement à celui des lecteurs par un sujet peu connu.

Au reste, comme je ne puis examiner ce morceau sans en adopter le genre, au moins par hypothèse, c'est rendre à la musique françoise tout l'avantage que la raison m'a forcé de lui ôter dans le cours de cette lettre : c'est la juger sur ses propres règles : de sorte que, quand cette scène seroit aussi parfaite qu'on le prétend, on n'en pourroit conclure autre chose, sinon que c'est de la musique françoise bien faite; ce qui n'empêcheroit pas que, le genre étant démontré mauvais, ce ne fût absolument de mauvaise musique. Il ne s'agit donc ici que de voir si l'on peut l'admettre pour bonne, au moins dans son genre.

Je vais pour cela tâcher d'analyser en peu de mots ce célèbre monologue d'Armide, *Enfin il est en ma puissance*, qui passe pour un chef-d'œuvre de déclamation, et que les maîtres donnent eux-mêmes pour le modèle le plus parfait du vrai récitatif françois.

Je remarque d'abord que M. Rameau l'a cité, avec raison, en exemple d'une modulation exacte et très-bien liée : mais cet éloge, appliqué au morceau dont il s'agit, devient une véritable satire, et M. Rameau lui-même se seroit bien gardé de mériter une semblable louange en pareil cas; car que peut-on penser de plus mal conçu que cette régularité scolastique dans une scène ou l'emportement, la tendresse, et le contraste des passions opposées, mettent l'actrice et les spectateurs dans la plus vive agitation? Armide furieuse vient poignarder son ennemi. A son aspect elle hésite, elle se laisse attendrir, le poignard lui tombe des

mains; elle oublie tous ses projets de vengeance, et n'oublie pas un seul instant sa modulation. Les réticences, les interruptions, les transitions intellectuelles que le poëte offroit au musicien, n'ont pas été une seule fois saisies par celui-ci. L'héroïne finit par adorer celui qu'elle vouloit égorger au commencement; le musicien finit en *E si mi*, comme il avoit commencé, sans avoir jamais quitté les cordes les plus analogues au ton principal, sans avoir mis une seule fois dans la déclamation de l'actrice la moindre inflexion extraordinaire qui fît foi de l'agitation de son âme, sans avoir donné la moindre expression à l'harmonie : et je défie qui que ce soit d'assigner par la musique seule, soit dans le ton, soit dans la mélodie, soit dans la déclamation, soit dans l'accompagnement, aucune différence sensible entre le commencement et la fin de cette scène, par où le spectateur puisse juger du changement prodigieux qui est fait dans le cœur d'Armide.

Observez cette basse continue : que de croches! que de petites notes passagères pour courir après la succession harmonique! Est-ce ainsi que marche la basse d'un bon récitatif, où l'on ne doit entendre que de grosses notes, de loin en loin, le plus rarement qu'il est possible, et seulement pour empêcher la voix du récitant et l'oreille du spectateur de s'égarer?

Mais voyons comment sont rendus les beaux vers de ce monologue, qui peut passer en effet pour un chef-d'œuvre de poésie :

Enfin il est en ma puissance....

Voilà un *trille*[1], et, qui pis est, un repos absolu dès le premier vers, tandis que le sens n'est achevé qu'au second. J'avoue que le poëte eût peut-être mieux fait d'omettre ce second vers, et de laisser aux spectateurs le plaisir d'en lire le sens dans l'âme de l'actrice; mais, puisqu'il l'a employé, c'étoit au musicien de le rendre.

Ce fatal ennemi, ce superbe vainqueur!

Je pardonnerois peut-être au musicien d'avoir mis ce second vers dans un autre ton que le premier, s'il se permettoit un peu plus d'en changer dans les occasions nécessaires.

Le charme du sommeil le livre à ma vengeance.

Les mots de *charme* et de *sommeil* ont été pour le musicien un piége inévitable; il a oublié la fureur d'Armide, pour faire ici un petit somme dont il se réveillera au mot *percer*. Si vous croyez que c'est par hasard qu'il a employé des sons doux sur le premier hémistiche, vous n'avez qu'à écouter la basse : Lulli n'étoit pas homme à employer de ces dièses pour rien.

Je vais percer son invincible cœur.

1. Je suis contraint de franciser ce mot, pour exprimer le battement de gosier que les Italiens appellent ainsi, parce que, me trouvant à chaque instant dans la nécessité de me servir du mot de *cadence* dans une autre acception, il ne m'étoit pas possible d'éviter autrement des équivoques continuelles.

Que cette cadence finale est ridicule dans un mouvement aussi impétueux ! Que ce trille est froid et de mauvaise grâce ! Qu'il est mal placé sur une syllabe brève, dans un récitatif qui devroit voler, et au milieu d'un transport violent !

Par lui tous mes captifs sont sortis d'esclavage :
Qu'il éprouve toute ma rage.

On voit qu'il y a ici une adroite réticence du poëte. Armide, après avoir dit qu'elle va percer l'invincible cœur de Renaud, sent dans le sien les premiers mouvemens de la pitié, ou plutôt de l'amour : elle cherche des raisons pour se raffermir, et cette transition intellectuelle amène fort bien ces deux vers, qui, sans cela, se lieroient mal avec les précédens, et deviendroient une répétition tout à fait superflue de ce qui n'est ignoré ni de l'actrice ni des spectateurs.

Voyons maintenant comment le musicien a exprimé cette marche secrète du cœur d'Armide. Il a bien vu qu'il falloit mettre un intervalle entre ces deux vers et les précédens, et il a fait un silence qu'il n'a rempli de rien, dans un moment où Armide avoit tant de choses à sentir, et, par conséquent, l'orchestre à exprimer. Après cette pause, il recommence exactement dans le même ton, sur le même accord, sur la même note par où il vient de finir, passe successivement par tous les sons de l'accord durant une mesure entière, et quitte enfin avec peine, et dans un moment où cela n'est plus nécessaire, le ton autour duquel il vient de tourner si mal à propos

Quel trouble me saisit ? Qui me fait hésiter ?

Autre silence, et puis c'est tout. Ce vers est dans le même ton, presque dans le même accord que le précédent. Pas une altération qui puisse indiquer le changement prodigieux qui se fait dans l'âme et dans les discours d'Armide. La tonique, il est vrai, devient dominante par un mouvement de basse. Eh dieux ! il est bien question de tonique et de dominante dans un instant où toute liaison harmonique doit être interrompue, où tout doit peindre le désordre et l'agitation ! D'ailleurs, une légère altération qui n'est que dans la basse peut donner plus d'énergie aux inflexions de la voix, mais jamais y suppléer. Dans ce vers, le cœur, les yeux, le visage, le geste d'Armide, tout est changé, hormis sa voix : elle parle plus bas, mais elle garde le même ton.

Qu'est-ce qu'en sa faveur la pitié me veut dire ?
Frappons.

Comme ce vers peut être pris en deux sens différens, je ne veux pas chicaner Lulli pour n'avoir pas préféré celui que j'aurois choisi. Cependant il est incomparablement plus vif, plus animé, et fait mieux valoir ce qui suit. Armide, comme Lulli la fait parler, continue à s'attendrir en s'en demandant la cause à elle-même :

Qu'est-ce qu'en sa faveur la pitié me veut dire ?

Puis tout d'un coup elle revient à sa fureur par ce seul mot :

Frappons.

Armide indignée, comme je la conçois, apres avoir hésité, rejette avec précipitation sa vaine pitié, et prononce vivement et tout d'une haleine, en levant le poignard :

Qu'est-ce qu'en sa faveur la pitié me veut dire?
Frappons.

Peut-être Lulli lui-même a-t-il entendu ainsi ce vers, quoiqu'il l'ait rendu autrement : car sa note décide si peu la déclamation, qu'on lui peut donner sans risque le sens que l'on aime mieux.

. . . Ciel! qui peut m'arrêter?
Achevons.... Je frémis. Vengeons-nous.... Je soupire.

Voilà certainement le moment le plus violent de toute la scène; c'est ici que se fait le plus grand combat dans le cœur d'Armide. Qui croiroit que le musicien a laissé toute cette agitation dans le même ton, sans la moindre transition intellectuelle, sans le moindre écart harmonique, d'une manière si insipide, avec une mélodie si peu caractérisée et une si inconcevable maladresse, qu'au lieu du dernier vers que dit le poëte :

Achevons.... Je frémis. Vengeons-nous.... Je soupire.

le musicien dit exactement celui-ci :

Achevons, achevons. Vengeons-nous, vengeons-nous.

Les trilles font surtout un bel effet sur de telles paroles, et c'est une chose bien trouvée que la cadence parfaite sur le mot *soupire!*

Est-ce ainsi que je dois me venger aujourd'hui?
Ma colère s'éteint quand j'approche de lui.

Ces deux vers seroient bien déclamés s'il y avoit plus d'intervalle entre eux, et que le second ne finît pas par une cadence parfaite. Ces cadences parfaites sont toujours la mort de l'expression, surtout dans le récitatif françois, où elles tombent si lourdement.

Plus je le vois, plus ma vengeance est vaine.

Toute personne qui sentira la véritable déclamation de ce vers jugera que le second hémistiche est à contre-sens; la voix doit s'élever sur *ma vengeance*, et retomber doucement sur *vaine*.

Mon bras tremblant se refuse à ma haine.

Mauvaise cadence parfaite, d'autant plus qu'elle est accompagnée d'un trille.

Ah! quelle cruauté de lui ravir le jour!

Faites déclamer ce vers à Mlle Dumesnil, et vous trouverez que le mot *cruauté* sera le plus élevé, et que la voix ira toujours en baissant

jusqu'à la fin du vers. Mais le moyen de ne pas faire poindre *le jour* ' Je reconnois là le musicien.

Je passe, pour abréger, le reste de cette scène, qui n'a plus rien d'intéressant ni de remarquable que les contre-sens ordinaires et des trilles continuels, et je finis par le vers qui la termine :

Que, s'il se peut, je le haïsse.

Cette parenthèse, *s'il se peut*, me semble une épreuve suffisante du talent du musicien : quand on la trouve sur le même ton, sur les mêmes notes que *je le haïsse*, il est bien difficile de ne pas sentir combien Lulli étoit peu capable de mettre de la musique sur les paroles du grand homme qu'il tenoit à ses gages.

A l'égard du petit air de guinguette qui est à la fin de ce monologue, je veux bien consentir à n'en rien dire; et s'il y a quelques amateurs de la musique françoise qui connoissent la scène italienne qu'on a mise en parallèle avec celle-ci, et surtout l'air impétueux, pathétique et tragique qui la termine, ils me sauront gré sans doute de ce silence.

Pour résumer en peu de mots mon sentiment sur le célèbre monologue, je dis que, si on l'envisage comme du chant, on n'y trouve ni mesure, ni caractère, ni mélodie; si l'on veut que ce soit du récitatif, on n'y trouve ni naturel, ni expression : quelque nom qu'on veuille lui donner, on le trouve rempli de sons filés, de trilles, et autres ornemens du chant, bien plus ridicules encore dans une pareille situation qu'ils ne le sont communément dans la musique françoise. La modulation en est régulière, mais puérile par cela même, scolastique, sans énergie, sans affection sensible. L'accompagnement s'y borne à la basse continue, dans une situation où toutes les puissances de la musique doivent être déployées; et cette basse est plutôt celle qu'on feroit mettre à un écolier sous sa leçon de musique, que l'accompagnement d'une vive scène d'opéra, dont l'harmonie doit être choisie et appliquée avec un discernement exquis pour rendre la déclamation plus sensible et l'expression plus vive. En un mot, si l'on s'avisoit d'exécuter la musique de cette scène sans y joindre les paroles, sans crier ni gesticuler, il ne seroit pas possible d'y rien démêler d'analogue à la situation qu'elle veut peindre et au sentiment qu'elle veut exprimer, et tout cela ne paroîtroit qu'une ennuyeuse suite de sons, modulée au hasard et seulement pour la faire durer.

Cependant ce monologue a toujours fait, et je ne doute pas qu'il ne fît encore un grand effet au théâtre, parce que les vers en sont admirables et la situation vive et intéressante. Mais, sans les bras et le jeu de l'actrice, je suis persuadé que personne n'en pourroit souffrir le récitatif, et qu'une pareille musique a grand besoin du secours des yeux pour être supportable aux oreilles.

Je crois avoir fait voir qu'il n'y a ni mesure ni mélodie dans la musique françoise, parce que la langue n'en est pas susceptible; que le chant françois n'est qu'un aboiement continuel, insupportable à toute oreille non prévenue; que l'harmonie en est brute, sans expression, et sentant uniquement son remplissage d'écolier; que les airs françois ne

sont point des airs; que le récitatif françois n'est point du récitatif. D'où je conclus que les François n'ont point de musique et n'en peuvent avoir[1]. ou que, si jamais ils en ont une, ce sera tant pis pour eux.

Je suis, etc.

LETTRE

D'UN SYMPHONISTE DE L'ACADÉMIE ROYALE DE MUSIQUE

A SES CAMARADES DE L'ORCHESTRE.

Enfin, mes chers camarades, nous triomphons; les Bouffons sont renvoyés : nous allons briller de nouveau dans les symphonies de M. Lulli: nous n'aurons plus si chaud à l'Opéra, ni tant de fatigue à l'orchestre. Convenez, messieurs, que c'étoit un métier pénible que celui de jouer cette chienne de musique où la mesure alloit sans miséricorde, et n'attendoit jamais que nous pussions la suivre. Pour moi, quand je me sentois observé par quelqu'un de ces maudits habitans du Coin de la reine, et qu'un reste de mauvaise honte m'obligeoit de jouer à peu près ce qui étoit sur ma partie, je me trouvois le plus embarrassé du monde, et au bout d'une ligne ou deux, ne sachant plus où j'en étois, je feignois de compter des pauses, ou bien je me tirois d'affaire en sortant pour aller pisser.

Vous ne sauriez croire quel tort nous a fait cette musique qui va si vite, ni jusqu'où s'étendoit déjà la réputation d'ignorance que quelques prétendus connoisseurs osoient nous donner. Pour ses quarante sous, le moindre polisson se croyoit en droit de murmurer lorsque nous jouions faux; ce qui troubloit très-fréquemment l'attention des spectateurs. Il n'y avoit pas jusqu'à certaines gens qu'on appelle, je crois, des philosophes, qui, sans le moindre respect pour une Académie royale, n'eussent l'insolence de critiquer effrontément des personnes de notre sorte. Enfin j'ai vu le moment qu'enfreignant sans pudeur nos antiques

1. Je n'appelle pas avoir une musique, que d'emprunter celle d'une autre langue pour tâcher de l'appliquer à la sienne; et j'aimerois mieux que nous gardassions notre maussade et ridicule chant que d'associer encore plus ridiculement la mélodie italienne à la langue françoise. Ce dégoûtant assemblage, qui peut-être fera désormais l'étude de nos musiciens, est trop monstrueux pour être admis, et le caractère de notre langue ne s'y prêtera jamais. Tout au plus quelques pièces comiques pourront-elles passer en faveur de la symphonie; mais je prédis hardiment que le genre tragique ne sera pas même tenté. On a applaudi, cet été, à l'Opéra-Comique, l'ouvrage d'un homme de talent, qui paroît avoir écouté la bonne musique avec de bonnes oreilles, et qui en a traduit le genre en françois d'aussi près qu'il étoit possible : ses accompagnemens sont bien imités sans être copiés; et s'il n'a point fait de chant, c'est qu'il n'est pas possible d'en faire. Jeunes musiciens qui vous sentez du talent, continuez de mépriser en public la musique italienne, je sens bien que votre intérêt présent l'exige; mais hâtez-vous d'étudier en particulier cette langue et cette musique, si vous voulez pouvoir tourner un jour contre vos camarades le dédain que vous affectez aujourd'hui contre vos maîtres.

et respectables priviléges, on alloit obliger les officiers du roi à savoir la musique, et à jouer tout de bon de l'instrument pour lequel ils sont payés.

Hélas! qu'est devenu le temps heureux de notre gloire? Que sont devenus ces jours fortunés, où, d'une voix unanime, nous passions, parmi les anciens de la chambre des comptes et les meilleurs bourgeois de la rue Saint-Denis, pour le premier orchestre de l'Europe; où l'on se pâmoit à cette célèbre ouverture d'*Isis*, à cette belle tempête d'*Alcyone*, à cette brillante logistille de *Roland*, et où le bruit de notre premier coup d'archet s'élevoit jusqu'au ciel avec les acclamations du parterre? Maintenant chacun se mêle impudemment de contrôler notre exécution; et, parce que nous ne jouons pas trop juste et que nous n'allons guère bien ensemble, on nous traite sans façon de racleurs de boyau, et l'on nous chasseroit volontiers du spectacle, si les sentinelles, qui sont ainsi que nous au service du roi, et par conséquent d'honnêtes gens et du bon parti, ne maintenoient un peu la subordination. Mais, mes chers camarades, qu'ai-je besoin, pour exciter votre juste colère, de vous rappeler notre antique splendeur, et les affronts qui nous en ont fait déchoir? Ils sont tous présens à votre mémoire, ces affronts cruels, et vous avez montré, par votre ardeur à en éteindre l'odieuse cause, combien vous êtes peu disposés à les endurer. Oui, messieurs, c'est cette dangereuse musique étrangère qui, sans autre secours que ses propres charmes, dans un pays où tout étoit contre elle, a failli détruire la nôtre qu'on joue si à son aise. C'est elle qui nous perd d'honneur, et c'est contre elle que nous devons tous rester unis jusqu'au dernier soupir.

Je me souviens qu'avertis du danger par les premiers succès de *la Serva Padrona*, et nous étant assemblés en secret pour chercher les moyens d'estropier cette musique enchanteresse le plus qu'il seroit possible, l'un de nous, que j'ai reconnu depuis pour un faux frère[1], s'avisa de dire d'un ton moitié goguenard que nous n'avions que faire de tant délibérer, et qu'il falloit hardiment la jouer tout de notre mieux : jugez de ce qu'il en seroit arrivé si nous eussions eu la maladroite modestie de suivre cet avis, puisque tous nos soins, joints à nos grands talens

1. Il y a quelques jours que, polissonnant avec lui à l'Opéra, comme nous avons tous accoutumé de faire, je surpris dans sa poche un papier qui contenoit cette scandaleuse épigramme :

O Pergolèse inimitable,
Quand notre orchestre impitoyable
Te fait crier sous son lourd violon,
Je crois qu'au rebours de la fable
Marsyas écorche Apollon.

Ils sont comme cela deux ou trois dans l'orchestre qui s'avisent de blâmer vos cabales, qui osent publiquement approuver la musique italienne, et qui, sans égard pour le corps, veulent se mêler de faire leur devoir et d'être honnêtes gens; mais nous comptons les faire bientôt déguerpir à force d'avanies, et nous ne voulons souffrir que des camarades qui fassent cause commune avec nous.

pour laisser aux ouvrages que nous exécutons tout le mérite du plaisir qu'ils peuvent donner, ont eu peine à empêcher le public de sentir les beautés de la musique italienne livrée à nos archets. Nous avons donc écorché et cette musique et les oreilles des spectateurs avec une intrépidité sans exemple et capable de rebuter les plus déterminés boufonistes. Il est vrai que l'entreprise étoit hasardeuse, et que partout ailleurs la moitié de notre bande se seroit fait mettre vingt fois au cachot; mais nous connoissons nos droits, et nous en usons : c'est le public, s'il se plaint, qui sera mis au cachot.

Non contens de cela, nous avons joint l'intrigue à l'ignorance et à la mauvaise volonté : nous n'avons pas oublié de dire autant de mal des acteurs que nous en faisions à leur musique; et le bruit du traitement qu'ils ont reçu de nous a opéré un très-bon effet en dégoûtant de venir à Paris, pour y recevoir des affronts, tous les bons sujets que Bambini a tâché d'attirer. Réunis par un puissant intérêt commun et par le désir de venger la gloire de notre archet, il ne nous a pas été difficile d'écraser de pauvres étrangers qui, ignorant les mystères de la boutique, n'avoient d'autres protecteurs que leurs talens, d'autres partisans que les oreilles sensibles et équitables, ni d'autre cabale que le plaisir qu'ils s'efforçoient de faire aux spectateurs. Ils ne savoient pas, les bonnes gens, que ce plaisir même aggravoit leur crime et accéléroit leur punition. Ils sont prêts à la recevoir enfin, sans même qu'ils s'en doutent; car, pour qu'ils la sentent davantage, nous aurons la satisfaction de les voir congédiés brusquement, sans être avertis ni payés, et sans qu'ils aient eu le temps de chercher quelque asile où il leur soit permis de plaire impunément au public.

Nous espérons aussi, pour la consolation des vrais citoyens, et surtout des gens de goût qui fréquentent notre théâtre, que les comédiens françois, délaissés de tout le monde et surchargés d'affronts, seront bientôt obligés à fermer le leur; ce qui nous fera d'autant plus de plaisir que le Coin de la reine est composé de leurs plus ardens partisans, dignes admirateurs des farces de Corneille, Racine et Voltaire, ainsi que de celles des intermèdes. C'est ainsi que les étrangers, qui ont tous la grossièreté de rechercher la comédie françoise et l'opéra italien, ne trouvant plus à Paris que la comédie italienne et l'opéra françois, monumens précieux du goût de la nation, cesseront d'y accourir avec tant d'empressement, ce qui sera un grand avantage pour le royaume, attendu qu'il y fera meilleur vivre, et que les loyers n'y seront plus si chers.

Tout ce que nous avons fait est quelque chose, et ce n'est pas encore assez. J'ai découvert un fait sur lequel il est bon que vous soyez tous prévenus, afin de concerter la conduite qu'il faut tenir en cette occasion : c'est que le sieur Bambini, encouragé par le succès de *la Bohémienne*, prépare un nouvel intermède qui pourroit bien paroître encore avant sont départ. Je ne puis comprendre où diable il prend tant d'intermèdes, car nous assurions tous qu'il n'y en avoit que trois ou quatre dans toute l'Italie. Je crois, pour moi, que ces maudits intermèdes tombent du ciel tout faits par les anges, exprès pour nous faire damner.

Il s'agit donc, messieurs, de nous bien réunir dans ce moment pour empêcher que celui-ci ne soit mis au théâtre, ou du moins pour l'y faire tomber avec éclat, surtout s'il est bon, afin que les Bouffons s'en aillent chargés de la haine publique, et que tout Paris apprenne, par cet exemple, à craindre notre autorité et à respecter nos décisions. Dans cette vue, je me suis adroitement insinué chez le sieur Bambini, sous prétexte d'amitié; et comme le bonhomme ne se défioit de rien, car il n'a pas seulement l'esprit de voir les tours que nous lui jouons, il m'a sans mystère montré son intermède. Le titre en est *l'Oiseleuse angloise*, et l'auteur de la musique est un certain *Jommelli*. Or, vous saurez que ce *Jommelli* est un de ces ignorans d'Italiens qui ne savent rien, et qui font, on ne sait comment, de la musique ravissante que nous avons quelquefois beaucoup de peine à défigurer. Pour en méditer à loisir les moyens, j'ai examiné la partition avec autant de soin qu'il m'a été possible : malheureusement je ne suis pas, non plus que les autres, fort habile à déchiffrer; mais j'en ai vu suffisamment pour connoître que cette symphonie semble faite exprès pour favoriser nos projets; elle est fort coupée, fort variée, pleine de petits jours, de petites réponses de divers instrumens qui entrent les uns après les autres; en un mot, elle demande une précision singulière dans l'exécution. Jugez de la facilité que nous aurons à brouiller tout cela sans affectation, et d'un air tout à fait naturel : pour peu que nous voulions nous entendre, nous allons faire un charivari de tous les diables; cela sera délicieux. Voici donc un projet de règlement que nous avons médité avec nos illustres chefs, et entre autres avec M. L'Abbé et M. Caraffe, qui, en toute occasion, ont si bien mérité du bon parti et fait tant de mal à la bonne musique.

I. On ne suivra point en cette occasion la méthode ordinaire, employée avec succès dans les autres intermèdes: mais, avant que de mal parler de celui-ci, on attendra de le connoître dans les répétitions. Si la musique en est médiocre, nous en parlerons avec admiration; nous affecterons tous unanimement de l'élever jusqu'aux nues, afin qu'on attende des prodiges, et qu'on se trouve plus loin de compte à la première représentation. Si malheureusement la musique se trouve bonne, comme il n'y a que trop lieu de le craindre, nous en parlerons avec dédain, avec un mépris outré, comme de la plus misérable chose qui ait été faite; notre jugement séduira les sots, qui ne se rétractent jamais que quand ils ont eu raison, et le plus grand nombre sera pour nous.

II. Il faudra jouer de notre mieux aux répétitions pour disculper les chefs, à qui l'on reprocheroit sans cela de n'avoir pas réitéré les répétitions jusqu'à ce que le tout allât bien. Ces répétitions ne seront pas pour cela à pure perte, car c'est là que nous concerterons entre nous les moyens d'être, aux représentations, le plus discordans qu'il sera possible.

III. L'accord se prendra, selon la règle, sur l'avis du premier violon, attendu qu'il est sourd.

IV. Les violons se distribueront en trois bandes dont la première jouera un quart de ton trop haut, la deuxième un quart de ton trop

bas, et la troisième jouera le plus juste qu'il lui sera possible. Cette cacophonie se pratiquera facilement, en haussant ou baissant subtilement le ton de l'instrument durant l'exécution. A l'égard des hautbois, il n'y a rien à leur dire, et d'eux-mêmes ils iront à souhait.

V. On en usera pour la mesure à peu près comme pour le ton : un tiers la suivra, un tiers l'anticipera, et un autre tiers ira après tous les autres. Dans toutes les entrées, les violons se garderont surtout d'être ensemble; mais partant successivement, et les uns après les autres, ils feront des manières de petites fugues ou d'imitations qui produiront un très-grand effet. A l'égard des violoncelles, ils sont exhortés d'imiter l'exemple édifiant de l'un d'entre eux, qui se pique avec une juste fierté de n'avoir jamais accompagné un intermède italien dans le ton, et de jouer toujours majeur quand le mode est mineur, et mineur quand il est majeur.

VI. On aura grand soin d'adoucir les *fort* et de renforcer les *doux*, principalement sous le chant; il faudra surtout racler à tour de bras quand la Tonelli chantera, car il est surtout d'une grande importance d'empêcher qu'elle ne soit entendue.

VII. Une autre précaution qu'il ne faut pas oublier, c'est de forcer les seconds autant qu'il sera possible, et d'adoucir les premiers, afin qu'on n'entende partout que la mélodie du second dessus. Il faudra aussi engager Durand à ne pas se donner la peine de copier les parties de quintes toutes les fois qu'elles sont à l'octave de la basse, afin que ce défaut de liaison entre les basses et les dessus rende l'harmonie plus sèche.

VIII. On recommande aux jeunes racleurs de ne pas manquer de prendre l'octave, de miauler sur le chevalet, et de doubler et défigurer leur partie, surtout lorsqu'ils ne pourront pas jouer le simple, afin de donner le change sur leur maladresse, de barbouiller toute la musique, et de montrer qu'ils sont au-dessus des lois de tous les orchestres du monde.

IX. Comme le public pourroit à la fin s'impatienter de tout ce charivari, si nous nous apercevons qu'il nous observe de trop près, il faudra changer de méthode pour prévenir les caquets : alors, tandis que trois ou quatre violons joueront comme ils savent, tous les autres se mettront à s'accorder durant les airs, et auront soin de racler de toute leur force et de faire un bruit de diable avec leurs cordes à vide, précisément dans les endroits les plus doux. Par ce moyen nous gâterons la plus belle musique sans qu'on ait rien à nous dire; car encore faut-il bien s'accorder. Que si l'on nous reprenoit là-dessus, nous aurions le plus beau prétexte du monde de jouer aussi faux qu'il nous plairoit. Ainsi, soit qu'on nous permette d'accorder, soit qu'on nous en empêche, nous trouverons toujours le moyen de n'être jamais d'accord.

X. Nous continuerons de crier tous au scandale et à la profanation : nous nous plaindrons hautement qu'on déshonore le séjour des dieux par des bateleurs; nous tâcherons de prouver que nos acteurs ne sont pas des bateleurs, comme les autres, attendu qu'ils chantent et gesticulent tout au plus, mais qu'ils ne jouent point; que la petite Tonelli se sert de ses bras pour faire son rôle avec une intelligence et une gen-

llesse ignominieuses; au lieu que l'illustre Mlle Chevalier ne se sert es siens que pour aider à l'effort de ses poumons, ce qui est beaucoup lus décent: qu'au surplus il n'y a que le talent qui déroge, et que nos cteurs n'ont jamais dérogé. Nous ferons voir aussi que la musique ita- enne déshonore notre théâtre, par la raison qu'une Académie royale de iusique doit se soutenir avec la seule pompe de son titre et de son pri- ilége, et qu'il n'est pas de sa dignité d'avoir besoin pour cela de bonne iusique.

XI. La plus essentielle précaution que nous avons à prendre en cette ccasion est de tenir nos délibérations secrètes : de si grands intérêts e doivent point être exposés aux yeux d'un vulgaire stupide, qui s'ima- ine follement que nous sommes payés pour le servir. Les spectateurs ont d'une telle arrogance, que si cette lettre venoit à se divulguer par indiscrétion de quelqu'un de vous, ils se croiroient en droit d'observer e plus près notre conduite, ce qui ne laisseroit pas d'avoir son incom- iodité : car enfin, quelque supérieur qu'on puisse être au public, il 'est point agréable d'en essuyer les clabauderies.

Voilà, messieurs, quelques articles préliminaires sur lesquels il nous aroît convenable de se concerter d'avance : à l'égard des discours par- culiers que nous tiendrons quand l'ouvrage en question sera en train, omme ils doivent être modifiés sur la manière dont on le recevra, il st à propos de réserver à ce temps-là d'en convenir. Chacun de nous, quelques-uns près, s'est jusqu'ici comporté si convenablement à l'in- rêt commun, qu'il n'y a pas d'apparence que nul se démente là-dessus ı moment de couronner l'œuvre; et nous espérons que si l'on nous eproche de manquer de talent, ce ne sera pas au moins de celui de en cabaler.

C'est ainsi qu'après avoir expulsé avec ignominie toute cette engeance alienne, nous allons nous établir en tribunal redoutable; bientôt le iccès ou du moins la chute des pièces dépendra de nous seuls; les au- urs, saisis d'une juste crainte, viendront en tremblant rendre hom- age à l'archet qui peut les écorcher; et d'une bande de misérables cleurs, pour laquelle on nous prend maintenant, nous deviendrons ı jour les juges suprêmes de l'opéra françois, et les arbitres souverains e la chaconne et du rigaudon.

J'ai l'honneur d'être avec un très-profond respect, mes chers cama- ıdes, etc.

EXAMEN

DE DEUX PRINCIPES AVANCÉS PAR M. RAMEAU,

Dans sa brochure intitulée : *Erreurs sur la musique, dans l'Encyclopédie* [1].

C'est toujours avec plaisir que je vois paroître de nouveaux écrits de . Rameau. De quelque manière qu'ils soient accueillis du public, i's

1. Je jetai cet écrit sur le papier en 1755, lorsque parut la brochure de M. Ra- eau, et après avoir déclaré publiquement, sur la grande querelle que j'avois-

sont précieux aux amateurs de l'art, et je me fais honneur d'être de ceux qui tâchent d'en profiter. Quand cet illustre artiste relève mes fautes, il m'instruit, il m'honore, je lui dois des remercîmens; et comme, en renonçant aux querelles qui peuvent troubler ma tranquillité, je ne m'interdis point celles de pur amusement, je discuterai par occasion quelques points qu'il décide, bien sûr d'avoir toujours fait une chose utile, s'il en peut résulter de sa part de nouveaux éclaircissemens. C'est même entrer en cela dans les vues de ce grand musicien qui dit qu'on ne peut contester les propositions qu'il avance, que pour lui fournir les moyens de les mettre dans un plus grand jour : d'où je conclus qu'il est bon qu'on les conteste.

Je suis au reste fort éloigné de vouloir défendre mes articles de l'*Encyclopédie :* personne à la vérité n'en devroit être plus content que M. Rameau qui les attaque; mais personne au monde n'en est plus mécontent que moi. Cependant, quand on sera instruit du temps où ils ont été faits, de celui que j'eus pour les faire, et de l'impuissance où j'ai toujours été de reprendre un travail une fois fini; quand on saura de plus que je n'eus point la présomption de me proposer pour celui-ci mais que ce fut, pour ainsi dire, une tâche imposée par l'amitié, on lira peut-être avec quelque indulgence des articles que j'eus à peine le temps d'écrire dans l'espace qui m'étoit donné pour les méditer, et que je n'aurois point entrepris si je n'avois consulté que le temps et mes forces.

Mais ceci est une justification envers le public, et pour un autre lieu. Revenons à M. Rameau, que j'ai beaucoup loué, et qui me fait un crime de ne l'avoir pas loué davantage. Si les lecteurs veulent bien jeter les yeux sur les articles qu'il attaque, tels que *Chiffrer*, *Accorder*, *Accompagnement*, etc.; s'ils distinguent les vrais éloges que l'équité mesure aux talens, du vil encens que l'adulation prodigue à tout le monde; enfin s'ils sont instruits du poids que les procédés de M. Rameau vis-à-vis de moi ajoutent à la justice que j'aime à lui rendre, j'espère qu'en blâmant les fautes que j'ai pu faire dans l'exposition de ses principes, ils seront contens au moins des hommages que j'ai rendus à l'auteur.

Je ne feindrai pas d'avouer que l'écrit intitulé : *Erreurs sur la musique*, me paroît en effet fourmiller d'erreurs, et que je n'y vois rien de plus juste que le titre. Mais ces erreurs ne sont point dans les lumières de M. Rameau : elles n'ont leur source que dans son cœur : et quand la passion ne l'aveuglera pas, il jugera mieux que personne de bonnes règles de son art. Je ne m'attacherai donc point à relever un nombre de petites fautes qui disparoîtront avec sa haine; encore moins défendrai-je celles dont il m'accuse, et dont plusieurs en effet ne sau

eue à soutenir, que je ne répondrois plus à mes adversaires. Content même d'avoir fait note de mes observations sur l'écrit de M. Rameau, je ne les publiai point; et je ne les joins maintenant ici que parce qu'elles servent l'éclaircissement de quelques articles de mon *Dictionnaire*, où la forme de l'ouvrage ne me permettoit pas d'entrer dans de plus longues discussions.

roient être niées. Il me fait un crime, par exemple, d'écrire pour être entendu; c'est un défaut qu'il impute à mon ignorance, et dont je suis peu tenté de la justifier. J'avoue avec plaisir que, faute de choses savantes, je suis réduit à n'en dire que de raisonnables; et je n'envie à personne le profond savoir qui n'engendre que des écrits inintelligibles.

Encore un coup, ce n'est point pour ma justification que j'écris; c'est pour le bien de la cho e. Laissons toutes ces disputes personnelles qui ne font rien au progrès de l'art ni à l'instruction du public. Il faut abandonner ces petites chicanes aux commençans qui veulent se faire un nom aux dépens des noms déjà connus, et qui, pour une erreur qu'ils corrigent, ne craignent pas d'en commettre cent. Mais ce qu'on ne sauroit examiner avec trop de soin, ce sont les principes de l'art même, dans lesquels la moindre erreur est une source d'égaremens, et où l'artiste ne peut se tromper en rien, que tous les efforts qu'il fait pour perfectionner l'art n'en éloignent la perfection.

Je remarque dans les erreurs sur la musique deux de ces principes importans. Le premier, qui a guidé M. Rameau dans tous ses écrits, et qui pis est dans toute sa musique, est que l'harmonie est l'unique fondement de l'art, que la mélodie en dérive, et que tous les grands effets de la musique naissent de la seule harmonie.

L'autre principe, nouvellement avancé par M. Rameau, et qu'il me reproche de n'avoir pas ajouté à ma définition de l'accompagnement, est que cet accompagnement *représente le corps sonore*. J'examinerai séparément ces deux principes. Commençons par le premier et le plus important, dont la vérité ou la fausseté démontrée doit servir en quelque manière de base à tout l'art musical.

Il faut d'abord remarquer que M. Rameau fait dériver toute l'harmonie de la résonnance du corps sonore; et il est certain que tout son est accompagné de trois autres sons harmoniques concomitans ou accessoires, qui forment avec lui un accord parfait, tierce majeure. En ce sens, l'harmonie est naturelle et inséparable de la mélodie et du chant, tel qu'il puisse être, puisque tout son porte avec lui son accord parfait. Mais, outre ces trois sons harmoniques, chaque son principal en donne beaucoup d'autres qui ne sont point harmoniques, et n'entrent point dans l'accord parfait. Telles sont toutes les aliquotes non réductibles par leurs octaves à quelqu'une de ces trois premières. Or, il y a une infinité de ces aliquotes qui peuvent échapper à nos sens, mais dont la résonnance est démontrée par induction, et n'est pas impossible à confirmer par expérience. L'art les a rejetées de l'harmonie, et voilà où il a commencé à substituer ses règles à celles de la nature.

Veut-on donner aux trois sons qui constituent l'accord parfait une prérogative particulière, parce qu'ils forment entre eux une sorte de proportion qu'il a plu aux anciens d'appeler harmonique, quoiqu'elle n'ait qu'une propriété de calcul? Je dis que cette propriété se trouve dans des rapports de sons qui ne sont nullement harmoniques. Si les trois sons représentés par les chiffres $1\ \frac{1}{3}\ \frac{1}{5}$, lesquels sont en proportion harmonique, forment un accord consonnant, les trois sons représentés

par ces autres chiffres $\frac{1}{4}$ $\frac{1}{6}$ $\frac{1}{7}$ sont de même en proportion harmonique, et ne forment qu'un accord discordant. Vous pouvez diviser harmoniquement une tierce majeure, une tierce mineure, un ton majeur, un ton mineur, etc.; et jamais les sons donnés par ces divisions ne feront des accords consonnans. Ce n'est donc ni parce que les sons qui composent l'accord parfait résonnent avec le son principal, ni parce qu'ils répondent aux aliquotes de la corde entière, ni parce qu'ils sont en proportion harmonique, qu'ils ont été choisis exclusivement pour composer l'accord parfait, mais seulement parce que, dans l'ordre des intervalles, ils offrent les rapports les plus simples. Or, cette simplicité des rapports est une règle commune à l'harmonie et à la mélodie : règle dont celle-ci s'écarte pourtant en certains cas, jusqu'à rendre toute harmonie impraticable; ce qui prouve que la mélodie n'a point reçu la loi d'elle, et ne lui est point naturellement subordonnée.

Je n'ai parlé que de l'accord parfait majeur. Que sera-ce quand il faudra montrer la génération du mode mineur, de la dissonance, et les règles de la modulation? A l'instant je perds la nature de vue, l'arbitraire perce de toutes parts, le plaisir même de l'oreille est l'ouvrage de l'habitude. Et de quel droit l'harmonie, qui ne peut se donner à elle-même un fondement naturel, voudroit-elle être celui de la mélodie, qui fit des prodiges deux mille ans avant qu'il fût question d'harmonie et d'accords?

Qu'une marche consonnante et régulière de basse fondamentale engendre des harmoniques qui procèdent diatoniquement et forment entre eux une sorte de chant, cela se connoît et peut s'admettre. On pourroit même renverser cette génération; et comme, selon M. Rameau, chaque son n'a pas seulement la puissance d'ébranler ses aliquotes en dessus, mais ses multiples en dessous, le simple chant pourroit engendrer une sorte de basse, comme la basse engendre une sorte de chant; et cette génération seroit aussi naturelle que celle du mode mineur. Mais je voudrois demander à M. Rameau deux choses : l'une, si ces sons ainsi engendrés sont ce qu'il appelle de la mélodie; et l'autre, si c'est ainsi qu'il trouve la sienne, ou s'il pense même que jamais personne en ait trouvé de cette manière. Puissions-nous préserver nos oreilles de toute musique dont l'auteur commencera par établir une belle basse fondamentale, et, pour nous mener savamment de dissonance en dissonance, changera de ton ou de mode à chaque note, entassera sans cesse accords sur accords, sans songer aux accens d'une mélodie simple, naturelle et passionnée, qui ne tire pas son expression des progressions de la basse, mais des inflexions que le sentiment donne à la voix!

Non, ce n'est point là sans doute ce que M. Rameau veut qu'on fasse, encore moins ce qu'il fait lui-même. Il entend seulement que l'harmonie guide l'artiste, sans qu'il y songe, dans l'invention de sa mélodie, et que, toutes les fois qu'il fait un beau chant, il suit une harmonie régulière : ce qui doit être vrai par la liaison que l'art a mise entre ces deux parties dans tous les pays où l'harmonie a dirigé la marche des sons, les règles du chant et l'accent musical; car ce qu'on appelle chant prend alors une beauté de convention, laquelle n'est point absolue, mais rela-

tive au système harmonique, et à ce que, dans ce système, on estime plus que le chant.

Mais si la longue routine de nos successions harmoniques guide l'homme exercé et le compositeur de profession, quel fut le guide de ces ignorans qui n'avoient jamais entendu d'harmonie dans ces chants que la nature a dictés longtemps avant l'invention de l'art? Avoient-ils donc un sentiment d'harmonie antérieur à l'expérience? et si quelqu'un leur eût fait entendre la basse fondamentale de l'air qu'ils avoient composé, pense-t-on qu'aucun d'eux eût reconnu là son guide, et qu'il eût trouvé le moindre rapport entre cette basse et cet air?

Je dirai plus : à juger de la mélodie des Grecs par les trois ou quatre airs qui nous en restent, comme il est impossible d'ajuster sous ces airs une bonne basse fondamentale, il est impossible aussi que le sentiment de cette basse, d'autant plus régulière qu'elle est plus naturelle, leur ait suggéré ces mêmes airs. Cependant cette mélodie qui les transportoit étoit excellente à leurs oreilles, et l'on ne peut douter que la nôtre ne leur eût paru d'une barbarie insupportable : donc ils en jugeoient sur un autre principe que nous.

Les Grecs n'ont reconnu pour consonnances que celles que nous appelons consonnances parfaites; ils ont rejeté de ce nombre les tierces et les sixtes. Pourquoi cela? C'est que l'intervalle du ton mineur étant ignoré d'eux ou du moins proscrit de la pratique, et leurs consonnances n'étant point tempérées, toutes leurs tierces majeures étoient trop fortes d'un comma, et leurs tierces mineures trop foibles d'autant, et par conséquent leurs sixtes majeures et mineures altérées de même. Qu'on pense maintenant quelles notions d'harmonie on peut avoir, et quels modes harmoniques on peut établir en bannissant les tierces et les sixtes du nombre des consonnances. Si les consonnances mêmes qu'ils admettoient leur eussent été connues par un vrai sentiment d'harmonie, ils les eussent dû sentir ailleurs que dans la mélodie; ils les auroient, pour ainsi dire, sous-entendues au-dessous de leurs chants; la consonnance tacite des marches fondamentales leur eût fait donner ce nom aux marches diatoniques qu'elles engendroient; loin d'avoir eu moins de consonnances que nous, ils en auroient eu davantage; et préoccupés, par exemple, de la basse tacite *ut sol*, ils eussent donné le nom de consonnance à l'intervalle mélodieux d'*ut* à *ré*.

« Quoique l'auteur d'un chant, dit M. Rameau, ne connoisse pas les sons fondamentaux dont ce chant dérive, il ne puise pas moins dans cette source unique de toutes nos productions en musique. » Cette doctrine est sans doute fort savante, car il m'est impossible de l'entendre Tâchons, s'il se peut, de m'expliquer ceci.

La plupart des hommes qui ne savent pas la musique, et qui n'ont pas appris combien il est beau de faire grand bruit, prennent tous leurs chants dans le *medium* de leur voix; et son diapason ne s'étend pas communément jusqu'à pouvoir en entonner la basse fondamentale, quand même ils la sauroient. Ainsi, non-seulement cet ignorant qui compose un air n'a nulle notion de la basse fondamentale de cet air; il est même également hors d'état et d'exécuter cette basse lui-même, et de la

reconnoître lorsqu'un autre l'exécute. Mais cette basse fondamentale qui lui a suggéré son chant, et qui n'est ni dans son entendement, ni dans son organe, ni dans sa mémoire, où est-elle donc?

M. Rameau prétend qu'un ignorant entonnera naturellement les sons fondamentaux les plus sensibles, comme, par exemple, dans le ton d'*ut*, un *sol* sous un *ré*, et un *ut* sous un *mi*. Puisqu'il dit en avoir fait l'expérience, je ne veux pas en ceci rejeter son autorité. Mais quels sujets a-t-il pris pour cette épreuve? Des gens qui, sans savoir la musique, avoient cent fois entendu de l'harmonie et des accords; de sorte que l'impression des intervalles harmoniques, et du progrès correspondant des parties dans les passages les plus fréquens, étoit restée dans leur oreille, et se transmettoit à leur voix sans même qu'ils s'en doutassent. Le jeu des racleurs de guinguettes suffit seul pour exercer le peuple des environs de Paris à l'intonation des tierces et des quintes. J'ai fait ces mêmes expériences sur des hommes plus rustiques et dont l'oreille étoit juste: elles ne m'ont jamais rien donné de semblable. Ils n'ont entendu la basse qu'autant que je la leur soufflois; encore souvent ne pouvoient-ils la saisir : ils n'apercevoient jamais le moindre rapport entre deux sons différens entendus à la fois : cet ensemble même leur déplaisoit toujours, quelque juste que fût l'intervalle; leur oreille étoit choquée d'une tierce comme la nôtre l'est d'une dissonance; et je puis assurer qu'il n'y en avoit pas un pour qui la cadence rompue n'eût pu terminer un air tout aussi bien que la cadence parfaite, si l'unisson s'y fût trouvé de même.

Quoique le principe de l'harmonie soit naturel, comme il ne s'offre au sens que sous l'apparence de l'unisson, le sentiment qui le développe est acquis et factice, comme la plupart de ceux qu'on attribue à la nature; et c'est surtout en cette partie de la musique qu'il y a, comme dit très-bien M. d'Alembert, un art d'entendre comme un art d'exécuter. J'avoue que ces observations, quoique justes, rendent, à Paris, les expériences difficiles, car les oreilles ne s'y préviennent guère moins vite que les esprits : mais c'est un inconvénient inséparable des grandes villes, qu'il y faut toujours chercher la nature au loin.

Un autre exemple dont M. Rameau *attend tout*, et qui me semble à moi ne prouver rien, c'est l'intervalle des deux notes *ut fa* dièse, sous lequel appliquant différentes basses qui marquent différentes transitions harmoniques, il prétend montrer, par les diverses affections qui en naissent, que la force de ces affections dépend de l'harmonie et non du chant. Comment M. Rameau a-t-il pu se laisser abuser par ses yeux, par ses préjugés, au point de prendre tous ces divers passages pour un même chant, parce que c'est le même intervalle apparent, sans songer qu'un intervalle ne doit être censé le même, et surtout en mélodie, qu'autant qu'il a le même rapport au mode? ce qui n'a lieu dans aucun des passages qu'il cite. Ce sont bien sur le clavier les mêmes touches, et voilà ce qui trompe M. Rameau : mais ce sont réellement autant de mélodies différentes; car, non-seulement elles se présentent toutes à l'oreille sous des idées diverses, mais même leurs intervalles exacts diffèrent presque tous les uns des autres. Quel est le musicien qui dira qu'un triton et

une fausse quinte, une septième diminuée et une sixte majeure, une tierce mineure et une seconde superflue, forment la même mélodie, parce que les intervalles qui les donnent sont les mêmes sur le clavier? Comme si l'oreille n'apprécioit pas toujours les intervalles selon leur justesse dans le mode, et ne corrigeoit pas les erreurs du tempérament sur les rapports de la modulation! Quoique la basse determine quelquefois avec plus de promptitude et d'énergie les changemens de ton, ces changemens ne laisseroient pourtant pas de se faire sans elle; et je n'ai jamais prétendu que l'accompagnement fût inutile à la mélodie, mais seulement qu'il lui devoit être subordonné. Quand tous ces passages de l'*ut* au *fa* dièse seroient exactement le même intervalle, employés dans leurs différentes places, ils n'en seroient pas moins autant de chants différens, étant pris ou supposés sur différentes cordes du mode, et composés de plus ou moins de degrés. Leur variété ne vient donc pas de l'harmonie, mais seulement de la modulation, qui appartient incontestablement à la mélodie.

Nous ne parlons ici que de deux notes d'une durée indéterminée; mais deux notes d'une durée indéterminée ne suffisent pas pour constituer un chant, puisqu'elles ne marquent ni mode, ni phrase, ni commencement, ni fin. Qui est-ce qui peut imaginer un chant dépourvu de tout cela? A quoi pense M. Rameau de nous donner pour des accessoires de la mélodie, la mesure, la différence du haut et du bas, du doux et du fort, du vite et du lent; tandis que toutes ces choses ne sont que la mélodie elle-même, et que, si on les en séparoit, elle n'existeroit plus? La mélodie est un langage comme la parole : tout chant qui ne dit rien n'est rien, et celui-là seul peut dépendre de l'harmonie. Les sons aigus ou graves représentent les accens semblables dans le discours; les brèves et les longues, les quantités semblables dans la prosodie; la mesure égale et constante, le rhythme et les pieds des vers; les doux et les forts, la voix rémisse ou véhémente de l'orateur. Y a-t-il un homme au monde assez froid, assez dépourvu de sentiment, pour dire ou lire des choses passionnées sans jamais adoucir ni renforcer la voix? M. Rameau, pour comparer la mélodie à l'harmonie, commence par dépouiller la première de tout ce qui lui étant propre ne peut convenir à l'autre : il ne considère pas la mélodie comme un chant, mais comme un remplissage; il dit que ce remplissage naît de l'harmonie, et il a raison.

Qu'est-ce qu'une suite de sons indéterminés quant à la durée? Des sons isolés et dépourvus de tout effet commun, qu'on entend, qu'on saisit séparément les uns des autres, et qui, bien qu'engendrés par une succession harmonique, n'offrent aucun ensemble à l'oreille, et attendent, pour former une phrase et dire quelque chose, la liaison que la mesure leur donne. Qu'on présente au musicien une suite de notes de valeur indéterminée, il en va faire cinquante mélodies entièrement différentes, seulement par les diverses manières de les scander, d'en combiner et varier les mouvemens; preuve invincible que c'est à la mesure qu'il appartient de fixer toute mélodie. Que si la diversité d'harmonie qu'on peut donner à ces suites varie aussi leurs effets, c'est qu'elle en

fait réellement encore autant de mélodies différentes, en donnant aux mêmes intervalles divers emplacemens dans l'échelle du mode; ce qui, comme je l'ai déjà dit, change entièrement les rapports des sons et le sens des phrases.

La raison pourquoi les anciens n'avoient point de musique purement instrumentale, c'est qu'ils n'avoient pas l'idée d'un chant sans mesure, ni d'une autre mesure que celle de la poésie; et la raison pourquoi les vers se chantoient toujours et jamais la prose, c'est que la prose n'avoit que la partie du chant qui dépend de l'intonation, au lieu que les vers avoient encore l'autre partie constitutive de la mélodie; savoir, le rhythme.

Jamais personne, pas même M. Rameau, n'a divisé la musique en mélodie, harmonie et mesure, mais en harmonie et mélodie; après quoi l'une et l'autre se considère par les sons et par les temps.

M. Rameau prétend que tout le charme, toute l'énergie de la musique est dans l'harmonie; que la mélodie n'y a qu'une part subordonnée, et ne donne à l'oreille qu'un léger et stérile agrément. Il faut l'entendre raisonner lui-même; ses preuves perdroient trop à être rendues par un autre que lui.

Tout chœur de musique, dit-il, *qui est lent et dont la succession harmonique est bonne, plaît toujours sans le secours d'aucun dessin, ni d'une mélodie qui puisse affecter d'elle-même; et ce plaisir est tout autre que celui qu'on éprouve ordinairement d'un chant agréable ou simplement vif et gai.* (Ce parallèle d'un chœur lent et d'un air vif et gai me paroît assez plaisant.) *L'un se rapporte directement à l'âme* (notez bien que c'est le grand chœur à quatre parties), *l'autre ne passe pas le canal de l'oreille.* (C'est le chant, selon M. Rameau.) *J'en appelle encore à* l'Amour triomphe, *déjà cité plus d'une fois.* (Cela est vrai.) *Que l'on compare le plaisir qu'on éprouve à celui que cause un air, soit vocal, soit instrumental.* J'y consens. Qu'on me laisse choisir la voix et l'air sans me restreindre au seul mouvement vif et gai, car cela n'est pas juste; et que M. Rameau vienne de son côté avec son chœur *l'Amour triomphe*, et tout ce terrible appareil d'instrumens et de voix : il aura beau se choisir des juges qu'on n'affecte qu'à force de bruit, et qui sont plus touchés d'un tambour que du rossignol, ils seront hommes enfin. Je n'en veux pas davantage pour leur faire sentir que les sons les plus capables d'affecter l'âme ne sont point ceux d'un chœur de musique.

L'harmonie est une cause purement physique; l'impression qu'elle produit reste dans le même ordre : des accords ne peuvent qu'imprimer aux nerfs un ébranlement passager et stérile; ils donneroient plutôt des vapeurs que des passions. Le plaisir qu'on prend à entendre un chœur lent, dépourvu de mélodie, est purement de sensation, et tourneroit bientôt à l'ennui, si l'on n'avoit soin de faire ce chœur très-court, surtout lorsqu'on y met toutes les voix dans leur *medium*. Mais si les voix sont rémisses et basses, il peut affecter l'âme sans le secours de l'harmonie; car une voix rémisse et lente est une expression naturelle de tristesse; un chœur à l'unisson pourroit faire le même effet.

Les plus beaux accords, ainsi que les plus belles couleurs, peuvent

porter aux sens une impression agréable et rien de plus; mais les accens de la voix passent jusqu'à l'âme, car ils sont l'expression naturelle des passions, et, en les peignant, ils les excitent. C'est par eux que la musique devient oratoire, éloquente, imitative: ils en forment le langage. c'est par eux qu'elle peint à l'imagination les objets, qu'elle porte au cœur les sentimens. La mélodie est dans la musique ce qu'est le dessin dans la peinture; l'harmonie n'y fait que l'effet des couleurs. C'est par le chant. non par les accords. que les sons ont de l'expression, du feu, de la vie; c'est le chant seul qui leur donne les effets moraux qui font toute l'énergie de la musique. En un mot, le seul physique de l'art se réduit à bien peu de chose, et l'harmonie ne passe pas au delà.

Que s'il y a quelques mouvemens de l'âme qui semblent excités par la seule harmonie, comme l'ardeur des soldats par les instrumens militaires, c'est que tout grand bruit, tout bruit éclatant peut être bon pour cela, parce qu'il n'est question que d'une certaine agitation qui se transmet de l'oreille au cerveau, et que l'imagination, ébranlée ainsi. fait le reste; encore cet effet dépend-il moins de l'harmonie que du rhythme ou de la mesure. qui est une des parties constitutives de la mélodie, comme je l'ai fait voir ci-dessus.

Je ne suivrai point M. Rameau dans les exemples qu'il tire de ses ouvrages pour illustrer son principe. J'avoue qu'il ne lui est pas difficile de montrer par cette voie l'infériorité de la mélodie; mais j'ai parlé de la musique, et non de sa musique. Sans vouloir démentir les éloges qu'il se donne, je puis n'être pas de son avis sur tel ou tel morceau; et tous ces jugemens particuliers pour ou contre ne sont pas d'un grand avantage au progrès de l'art.

Après avoir établi, comme on a vu, le fait, vrai par rapport à nous, mais très-faux généralement parlant, que l'harmonie engendre la mélodie, M. Rameau finit sa dissertation dans ces termes : *Ainsi, toute musique étant comprise dans l'harmonie, on en doit conclure que ce n'est qu'à cette seule harmonie qu'on doit comparer quelque science que ce soit.* (Pag. 64.) J'avoue que je ne vois rien à répondre à cette merveilleuse conclusion.

Le second principe avancé par M. Rameau, et duquel il me reste à parler, est que *l'harmonie représente le corps sonore.* Il me reproche de n'avoir pas ajouté cette idée dans la définition de l'accompagnement. Il est à croire que si je l'y eusse ajoutée, il me l'eût reproché davantage. ou du moins avec plus de raison. Ce n'est pas sans répugnance que j'entre dans l'examen de cette addition qu'il exige : car, quoique le principe que je viens d'examiner ne soit pas en lui-même plus vrai que celui-ci, l'on doit beaucoup l'en distinguer, en ce que. si c'est une erreur. c'est au moins l'erreur d'un grand musicien qui s'égare à force de science. Mais ici je ne vois que des mots vides de sens, et je ne puis pas même supposer de la bonne foi dans l'auteur qui les ose donner au public comme un principe de l'art qu'il professe.

L'harmonie représente le corps sonore ! Ce mot de *corps sonore* a un certain éclat scientifique; il annonce un physicien dans celui qui l'emploie : mais, en musique, que signifie-t-il ? Le musicien ne considère

pas le corps sonore en lui-même, il ne le considère qu'en action Or, qu'est-ce que le corps sonore en action ? c'est le son : l'harmonie représente donc le son. Mais l'harmonie accompagne le son : le son n'a donc pas besoin qu'on le représente, puisqu'il est là. Si ce galimatias paroît risible, ce n'est pas ma faute assurément.

Mais ce n'est peut-être pas le son mélodieux que l'harmonie représente ; c'est la collection des sons harmoniques qui l'accompagnent. Mais ces sons ne sont que l'harmonie elle-même : l'harmonie représente donc l'harmonie, et l'accompagnement l'accompagnement.

Si l'harmonie ne représente ni le son mélodieux ni ses harmoniques, que représente-t-elle donc ? Le son fondamental et ses harmoniques, dans lesquels est compris le son mélodieux. Le son fondamental et ses harmoniques sont donc ce que M. Rameau appelle le corps sonore. Soit ; mais voyons.

Si l'harmonie doit représenter le corps sonore, la basse ne doit jamais contenir que des sons fondamentaux ; car, à chaque renversement, le corps sonore ne rend point sur la basse l'harmonie renversée du son fondamental, mais l'harmonie directe du son renversé qui est à la basse, et qui, dans le corps sonore, devient ainsi fondamentale. Que M. Rameau prenne la peine de répondre à cette seule objection, mais qu'il y réponde clairement, et je lui donne gain de cause.

Jamais le son fondamental ni ses harmoniques, pris pour le corps sonore, ne donnent d'accord mineur ; jamais ils ne donnent la dissonance : je parle dans le système de M. Rameau. L'harmonie et l'accompagnement sont pleins de tout cela, principalement dans sa pratique : donc l'harmonie et l'accompagnement ne peuvent représenter le corps sonore.

Il faut qu'il y ait une différence inconcevable entre la manière de raisonner de cet auteur et la mienne ; car voici les premières conséquences que son principe admis par supposition me suggère.

Si l'accompagnement représente le corps sonore, il ne doit rendre que les sons rendus par le corps sonore : or, ces sons ne forment que des accords parfaits ; pourquoi donc hérisser l'accompagnement de dissonances ?

Selon M. Rameau, les sons concomitans rendus par le corps sonore se bornent à deux ; savoir, la tierce majeure et la quinte. Si l'accompagnement représente le corps sonore, il faut donc le simplifier.

L'instrument dont on accompagne est un corps sonore lui-même, dont chaque son est toujours accompagné de ses harmoniques naturels. Si donc l'accompagnement représente le corps sonore, on ne doit frapper que des unissons ; car les harmoniques des harmoniques ne se trouvent point dans le corps sonore. En vérité, si ce principe que je combats m'étoit venu, et que je l'eusse trouvé solide, je m'en serois servi contre le système de M. Rameau, et je l'aurois cru renversé.

Mais donnons, s'il se peut, de la précision à ses idées ; nous pourrons mieux en sentir la justesse ou la fausseté.

Pour concevoir son principe, il faut entendre que le corps sonore est représenté par la basse et son accompagnement, de façon que la basse

fondamentale représente le son générateur, et l'accompagnement ses productions harmoniques. Or, comme les sons harmoniques sont produits par la basse fondamentale, la basse fondamentale, à son tour, est produite par le concours des sons harmoniques. Ceci n'est pas un principe de système; c'est un fait d'expérience, connu dans l'Italie depuis longtemps.

Il ne s'agit donc plus que de voir quelles conditions sont requises dans l'accompagnement pour représenter exactement les productions harmoniques du corps sonore, et fournir par leur concours la basse fondamentale qui leur convient.

Il est évident que la première et la plus essentielle de ces conditions est de produire, à chaque accord, un son fondamental unique : car si vous produisez deux sons fondamentaux, vous représentez deux corps sonores au lieu d'un; et vous avez duplicité d'harmonie, comme il a déjà été observé par M. Serre.

Or, l'accord parfait, tierce majeure, est le seul qui ne donne qu'un son fondamental; tout autre accord le multiplie. Ceci n'a besoin de démonstration pour aucun théoricien; et je me contenterai d'un exemple si simple que, sans figure ni note, il puisse être entendu des lecteurs les moins versés en musique, pourvu que les termes leur en soient connus.

Dans l'expérience dont je viens de parler, on trouve que la tierce majeure produit pour son fondamental l'octave du son grave, et que la tierce mineure produit la dixième majeure; c'est-à-dire que cette tierce majeure *ut mi* vous donnera l'octave de l'*ut* pour son fondamental, et que cette tierce mineure *mi sol* vous donnera encore le même *ut* pour son fondamental. Ainsi tout cet accord entier *ut mi sol* ne vous donne qu'un son fondamental; car la quinte *ut sol*, qui donne l'unisson de sa note grave, peut être censée en donner l'octave : ou bien, en descendant ce *sol* à son octave, l'accord est un à la dernière rigueur; car le son fondamental de la sixte majeure *sol mi* est à la quinte du grave, et le son fondamental de la quarte *sol ut* est encore à la quinte du grave. De cette manière, l'harmonie est bien ordonnée et représente exactement le corps sonore. Mais, au lieu de diviser harmoniquement la quinte en mettant la tierce majeure au grave et la mineure à l'aigu, transposons cet ordre en la divisant arithmétiquement; nous aurons cet accord parfait tierce mineure, *ut mi* bémol *sol*, et prenant d'autres notes pour plus de commodité, cet accord semblable, *la ut mi*.

Alors on trouve la dixième *fa* pour son fondamental de la tierce mineure *la ut*, et l'octave *ut* pour son fondamental de la tierce majeure *ut mi*. On ne sauroit donc frapper cet accord complet sans produire à la fois deux sons fondamentaux. Il y a pis encore : c'est qu'aucun de ces deux sons fondamentaux n'étant le vrai fondement de l'accord et du mode, il nous faut une troisième basse *la* qui donne ce fondement. Alors il est manifeste que l'accompagnement ne peut représenter le corps sonore qu'en prenant seulement les notes deux à deux; auquel cas on aura *la* pour basse engendrée sous la quinte *la mi*, *fa* sous la tierce mineure *la ut*, et *ut* sous la tierce majeure *ut mi*. Sitôt donc que

vous ajouterez un troisième son, ou vous ferez un accord parfait majeur, ou vous aurez deux sons fondamentaux, et par conséquent la représentation du corps sonore disparoîtra.

Ce que je dis ici de l'accord parfait mineur doit s'entendre à plus forte raison de tout accord dissonant complet, où les sons fondamentaux se multiplient par la composition de l'accord; et l'on ne doit pas oublier que tout cela n'est déduit que du principe même de M. Rameau, adopté par supposition. Si l'accompagnement devoit représenter le corps sonore, combien donc ne devroit-on pas être circonspect dans le choix des sons et des dissonances, quoique régulières et bien sauvées! Voilà la première conséquence qu'il faudroit tirer de ce principe supposé vrai. La raison, l'oreille, l'expérience, la pratique de tous les peuples qui ont le plus de justesse et de sensibilité dans l'organe, tout suggéroit cette conséquence à M. Rameau. Il en tire pourtant une toute contraire; et, pour l'établir, il réclame les droits de la nature, mots qu'en qualité d'artiste il ne devroit jamais prononcer.

Il me fait un grand crime d'avoir dit qu'il falloit retrancher quelquefois des sons dans l'accompagnement, et un bien plus grand encore d'avoir compté la quinte parmi ces sons qu'il falloit retrancher dans l'occasion. « La quinte, dit-il, qui est l'arc-boutant de l'harmonie, et qu'on doit par conséquent préférer partout où elle doit être employée. » A la bonne heure, qu'on la préfère quand elle doit être employée : mais cela ne prouve pas qu'elle doive toujours l'être; au contraire, c'est justement parce qu'elle est trop harmonieuse et sonore qu'il la faut souvent retrancher, surtout dans les accords trop éloignés des cordes principales, de peur que l'idée du ton ne s'éloigne et ne s'éteigne, de peur que l'oreille incertaine ne partage son attention entre les deux sons qui forment la quinte, ou ne la donne précisément à celui qui est étranger à la mélodie, et qu'on doit le moins écouter. L'ellipse n'a pas moins d'usage dans l'harmonie que dans la grammaire; il ne s'agit pas toujours de tout dire, mais de se faire entendre suffisamment. Celui qui, dans un accompagnement écrit, voudroit sonner la quinte dans chaque accord où elle entre, feroit une harmonie insupportable; et M. Rameau lui-même s'est bien gardé d'en user ainsi.

Pour revenir au clavecin, j'interpelle tout homme dont une habitude invétérée n'a pas corrompu les organes; qu'il écoute, s'il peut, l'étrange et barbare accompagnement prescrit par M. Rameau: qu'il le compare avec l'accompagnement simple et harmonieux des Italiens; et, s'il refuse de juger par la raison, qu'il juge au moins par le sentiment entre eux et lui. Comment un homme de goût a-t-il pu jamais imaginer qu'il fallût remplir tous les accords pour représenter le corps sonore, qu'il fallût employer toutes les dissonances qu'on peut employer? Comment a-t-il pu faire un crime à Corelli de n'avoir pas chiffré toutes celles qui pouvoient entrer dans son accompagnement? Comment la plume ne lui tomboit-elle pas des mains à chaque faute qu'il reprochoit à ce grand harmoniste de n'avoir pas faite? Comment n'a-t-il pas senti que la confusion n'a jamais rien produit d'agréable; qu'une harmonie trop chargée est la mort de toute expression; et que c'est par cette

raison que toute la musique sortie de son école n'est que du bruit sans effet? Comment ne se reproche-t-il pas à lui-même d'avoir fait hérisser les basses françoises de ces forêts de chiffres qui font mal aux oreilles seulement à les voir? Comment la force des beaux chants qu'on trouve quelquefois dans sa musique n'a-t-elle pas désarmé sa main paternelle quand il les gâtoit sur son clavecin?

Son système ne me paroît guère mieux fondé dans les principes de théorie que dans ceux de pratique. Toute sa génération harmonique se borne à des progressions d'accords parfaits majeurs: on n'y comprend plus rien sitôt qu'il s'agit du mode mineur et de la dissonance; et les vertus des nombres de Pythagore ne sont pas plus ténébreuses que les propriétés physiques qu'il prétend donner à de simples rapports.

M. Rameau dit que la résonnance d'une corde sonore met en mouvement une autre corde sonore triple ou quintuple de la première, et la fait frémir sensiblement dans sa totalité, quoiqu'elle ne résonne point. Voilà le fait sur lequel il établit les calculs qui lui servent à la production de la dissonance et du mode mineur. Examinons.

Qu'une corde vibrante, se divisant en ses aliquotes, les fasse vibrer et résonner chacune en particulier, de sorte que les vibrations plus fortes de la corde en produisent de plus foibles dans ses parties, ce phénomène se conçoit et n'a rien de contradictoire. Mais qu'une aliquote puisse émouvoir son tout en lui donnant des vibrations plus lentes, et conséquemment plus fortes[1]: qu'une force quelconque en produise une autre triple et une autre quintuple d'elle-même, c'est ce que l'observation dément et que la raison ne peut admettre. Si l'expérience de M. Rameau est vraie, il faut nécessairement que celle de M. Sauveur soit fausse. Car si une corde résonnante fait vibrer son triple et son quintuple, il s'ensuit que les nœuds de M. Sauveur ne pouvoient exister, que sur la résonnance d'une partie la corde entière ne pouvoit frémir, que les papiers blancs et rouges devoient également tomber, et qu'il faut rejeter sur ce fait le témoignage de toute l'Académie.

Que M. Rameau prenne la peine de nous expliquer ce que c'est qu'une corde sonore qui vibre et ne résonne pas. Voici certainement une nouvelle physique. Ce ne sont donc plus les vibrations du corps sonore qui produisent le son, et nous n'avons qu'à chercher une autre cause.

Au reste, je n'accuse point ici M. Rameau de mauvaise foi; je conjecture même comment il a pu se tromper. Premièrement, dans une expérience fine et délicate, un homme à système voit souvent ce qu'il a envie de voir. De plus, la grande corde se divisant en parties égales entre elles et à la petite, on a vu frémir à la fois toutes ses parties, et l'on a pris cela pour le frémissement de la corde entière. On n'a point entendu de son; cela est encore fort naturel: au lieu du son de la corde entière qu'on attendoit, on n'a eu que l'unisson de la plus petite partie, et on ne l'a pas distingué. Le fait important dont il falloit s'assurer, et dont dépendoit tout le reste, étoit qu'il n'existoit point de nœuds immo-

1. Ce qui rend les vibrations plus lentes, c'est ou plus de matière à mouvoir dans la corde, ou son plus grand écart de la ligne de repos.

biles, et que, tandis qu'on n'entendoit que le son d'une partie, on voyoit frémir la corde dans la totalité; ce qui est faux.

Quand cette expérience seroit vraie, les origines qu'en déduit M. Rameau ne seroient pas plus réelles : car l'harmonie ne consiste pas dans les rapports de vibrations, mais dans le concours des sons qui en résultent: et si ces sons sont nuls, comment toutes les proportions du monde leur donneroient-elles une existence qu'ils n'ont pas?

Il est temps de m'arrêter. Voilà jusqu'où l'examen des erreurs de M. Rameau peut importer à la science harmonique. Le reste n'intéresse ni les lecteurs ni moi-même. Armé par le droit d'une juste défense, j'avois à combattre deux principes de cet auteur, dont l'un a produit toute la mauvaise musique dont son école inonde le public depuis nombre d'années; l'autre, le mauvais accompagnement qu'on apprend par sa méthode. J'avois à montrer que son système harmonique est insuffisant, mal prouvé, fondé sur une fausse expérience. J'ai cru ces recherches intéressantes. J'ai dit mes raisons; M. Rameau a dit ou dira les siennes : le public nous jugera. Si je finis sitôt cet écrit, ce n'est pas que la matière me manque, mais j'en ai dit assez pour l'utilité de l'art et pour l'honneur de la vérité. Je ne crois pas avoir à défendre le mien contre les outrages de M. Rameau. Tant qu'il m'attaque en artiste, je me fais un devoir de lui répondre, et discute avec lui volontiers les points contestés; sitôt que l'homme se montre et m'attaque personnellement, je n'ai plus rien à lui dire, et ne vois en lui que le musicien.

LETTRE A M. LE DOCTEUR BURNEY,

AUTEUR DE L'HISTOIRE GÉNÉRALE DE LA MUSIQUE[1].

Vous m'avez fait successivement, monsieur, plusieurs cadeaux précieux de vos écrits, chacun desquels méritoit bien un remercîment exprès. La presque absolue impossibilité d'écrire m'a jusqu'ici empêché de remplir ce devoir; mais le premier volume de votre *Histoire générale de la musique*, en ranimant en moi un reste de zèle pour un art auquel le vôtre vous a fait employer tant de travaux, de temps, de voyages et

1. Les deux pièces qui suivent ne sont que des fragmens d'un ouvrage que M. Rousseau n'acheva point. Il donna son manuscrit, presque indéchiffrable, à M. Prévost, de l'Académie royale des sciences et belles-lettres de Berlin, qui a bien voulu nous le remettre. Il y a joint la copie qu'il en fit lui-même sous les yeux de M. Rousseau, qui la corrigea de sa main, et distribua ces fragmens dans l'ordre où nous les donnons. M. Prévost, connu du public par une excellente traduction de l'*Oreste* d'Euripide, a suppléé, dans les *Observations sur l'Alceste*, quelques passages dont le sens étoit resté suspendu, et qui ne sembloient point se lier avec le reste du discours. Nous avons fait écrire ces passages en italiques* : sans cette précaution, il auroit été difficile de les distinguer du texte de M. Rousseau. (*Note des éditeurs de Genève.*)

* Dans cette édition les passages en question sont indiqués par des guillemets. (Ed.)

de dépenses, m'excite à vous en marquer ma reconnoissance, en m'entretenant quelque temps avec vous du sujet favori de vos recherches, qui doit immortaliser votre nom chez les vrais amateurs de ce bel art.

Si j'avois eu le bonheur d'en conférer avec vous un peu à loisir, tandis qu'il me restoit quelques idées encore fraîches, j'aurois pu tirer des vôtres bien des instructions dont le public pourra profiter, mais qui seront perdues pour moi, désormais privé de mémoire et hors d'état de rien lire. Mais je puis du moins consigner ici sommairement quelques-uns des points sur lesquels j'aurois désiré vous consulter, afin que les artistes ne soient pas privés des éclaircissemens qu'ils leur vaudront de votre part; et, laissant bavarder sur la musique en belles phrases ceux qui, sans en savoir faire, ne laissent pas d'étonner le public de leurs savantes spéculations, je me bornerai à ce qui tient plus immédiatement à la pratique, qui ne donne pas une prise si commode aux oracles des beaux esprits, mais dont l'étude est seule utile aux véritables progrès de l'art.

1° Vous vous en êtes trop occupé, monsieur, pour n'avoir pas souvent remarqué combien notre manière d'écrire la musique est confuse, embrouillée, et souvent équivoque; ce qui est une des causes qui rendent son étude si longue et si difficile. Frappé de ces inconvéniens, j'avois imaginé, il y a une quarantaine d'années, une manière de l'écrire par chiffres, moins volumineuse, plus simple, et, selon moi, beaucoup plus claire. J'en lus le projet, en 1742, à l'Académie des sciences, et je le proposai l'année suivante au public, dans une brochure que j'ai l'honneur de vous envoyer. Si vous prenez la peine de la parcourir, vous y verrez à quel point j'ai réduit le nombre et simplifié l'expression des signes. Comme il n'y a dans l'échelle que sept notes diatoniques, je n'ai non plus que sept caractères pour les exprimer. Toutes les autres, qui n'en sont que les répliques, s'y présentent à leur degré, mais toujours sous le signe primitif. Les intervalles majeurs, mineurs, superflus et diminués, ne s'y confondent jamais de position, comme dans la musique ordinaire; mais chacun a son caractère inhérent et propre, qui, sans égard à la position ni à la clef, se présente au premier coup d'œil. Je proscris le bécarre comme inutile : je n'ai jamais ni bémol ni dièse à la clef; enfin les accords, l'harmonie et l'enchaînement des modulations s'y montrent dans une partition avec une clarté qui ne laisse rien échapper à l'œil; de sorte que la succession en est aussi claire aux regards du lecteur que dans l'esprit du compositeur même.

Mais la partie la plus neuve et la plus utile de ce système, et celle cependant qu'on a le moins remarquée, est celle qui se rapporte aux valeurs des notes et à l'expression de la durée et des quantités dans le temps. C'est la grande simplicité de cette partie qui l'a empêchée de faire sensation. Je n'ai point de figures particulières pour les rondes, blanches, noires, croches, doubles croches, etc.; tout cela, ramené par la position seule à des aliquotes égales, présente à l'œil les divisions de la mesure et des temps, sans presque avoir besoin pour cela de signes propres. Le zéro seul suffit pour exprimer un silence quelconque: le point, après une note ou un zéro, marque tous les prolongemens

possibles d'un silence ou d'un son. Il peut représenter toutes sortes de valeurs; ainsi les pauses, demi-pauses, soupirs, demi-soupirs, quarts de soupirs, etc., sont proscrits, ainsi que les diverses figures de notes. J'ai pris en tout le contre-pied de la note ordinaire; elle représente les valeurs par des figures, et les intervalles par des positions; moi, j'exprime les valeurs par la position seule, et les intervalles par des chiffres, etc.

Cette manière de noter n'a point été adoptée. Comment auroit-elle pu l'être? elle étoit nouvelle, et c'étoit moi qui la proposois. Mais ses défauts, que j'ai remarqués le premier, n'empêchent pas qu'elle n'ait de grands avantages sur l'autre, surtout pour la pratique de la composition, pour enseigner la musique à ceux qui ne la savent pas, et pour noter commodément, en petit volume, les airs qu'on entend et qu'on peut désirer de retenir. Je l'ai donc conservée pour mon usage, je l'ai perfectionnée en la pratiquant, et je l'emploie surtout à noter la basse sous un chant quelconque, parce que cette basse, écrite ainsi par une ligne de chiffres, m'épargne une portée, double mon espace, et fait que je suis obligé de tourner la moitié moins souvent.

2° En perfectionnant cette manière de noter, j'en ai trouvé une autre, avec laquelle je l'ai combinée, et dont j'ai maintenant à vous rendre compte.

Dans les exemples que vous avez donnés du chant des Juifs, vous les avez, avec raison, notés de droite à gauche. Cette direction des lignes est la plus ancienne, et elle est restée dans l'écriture orientale. Les Grecs eux-mêmes la suivirent d'abord; ensuite ils imaginèrent d'écrire les lignes en sillons, c'est-à-dire alternativement de droite à gauche et de gauche à droite. Enfin la difficulté de lire et d'écrire dans les deux sens leur fit abandonner tout à fait l'ancienne direction, et ils écrivirent comme nous faisons aujourd'hui, uniquement de gauche à droite, revenant toujours à la gauche pour recommencer chaque ligne.

Cette marche a un inconvénient dans le saut que l'œil est forcé de faire de la fin de chaque ligne au commencement de la suivante, et du bas de chaque page au haut de celle qui suit. Cet inconvénient, que l'habitude nous rend insensible dans la lecture, se fait mieux sentir en lisant la musique, où, les lignes étant plus longues, l'œil a un plus grand saut à faire, et où la rapidité de ce saut fatigue à la longue, surtout dans les mouvemens vites; en sorte qu'il arrive quelquefois dans un concerto que le symphoniste se trompe de portée, et que l'exécution est arrêtée.

J'ai pensé qu'on pourroit remédier à cet inconvénient et rendre la musique plus commode et moins fatigante à lire, en renouvelant pour elle la méthode d'écrire par sillons pratiquée par les anciens Grecs, et cela d'autant plus heureusement que cette méthode n'a pas pour la musique la même difficulté que pour l'écriture; car la note est également facile à lire dans les deux sens, et l'on n'a pas plus de peine, par exemple, à lire le plain-chant des Juifs comme vous l'avez noté, que s'il étoit noté de gauche à droite comme le nôtre. C'est un fait d'expérience que chacun peut vérifier sur-le-champ, que qui chante à livre ouvert de

auche à droite chantera de même à livre ouvert de droite à gauche, sans 'y être aucunement préparé. Ainsi, point d'embarras pour la pratique.

Pour m'assurer de cette méthode par l'expérience, prévoir toutes les bjections, et lever toutes les difficultés, j'ai écrit de cette manière beaucoup de musique tant vocale qu'instrumentale, tant en parties séparées qu'en partition, m'attachant toujours à cette constante règle, de disposer tellement la succession des lignes et des pages, que l'œil n'eût jamais de saut à faire ni de droite à gauche ni de bas en haut, mais qu'il recommençât toujours la ligne ou la page suivante, même en tournant, du lieu même où finit la précédente; ce qui fait procéder alternativement la moitié de mes pages de bas en haut, comme la moitié de nes lignes de gauche à droite.

Je ne parlerai point des avantages de cette manière d'écrire la musique; il suffit d'exécuter une sonate notée de cette façon pour les sentir. A l'égard des objections, je n'en ai pu trouver qu'une seule, et seulement pour la musique vocale; c'est la difficulté de lire les paroles écrites à rebours, difficulté qui revient de deux en deux lignes : et j'avoue que je ne vois nul autre moyen de la vaincre, que de s'exercer quelques jours à lire et à écrire de cette façon, comme font les imprimeurs, habitude qui se contracte très-promptement. Mais quand on ne voudroit pas vaincre ce léger obstacle pour les parties de chant, les avantages resteroient toujours tout entiers sans aucun inconvénient pour les parties instrumentales et pour toute espèce de symphonies; et certainement, dans l'exécution d'une sonate ou d'un concerto, ces avantages sauveront toujours beaucoup de fatigue aux concertans et surtout à l'instrument principal.

3° Les deux façons de noter dont je viens de vous parler ayant chacune ses avantages, j'ai imaginé de les réunir dans une note combinée des deux, afin surtout d'épargner de la place et d'avoir à tourner moins souvent. Pour cela je note en musique ordinaire, mais à la grecque, c'est-à-dire en sillons, les parties chantantes et obligées; et quant à la basse, qui procède ordinairement par notes plus simples et moins figurées, je la note de même en sillons, mais par chiffres, dans les entre-lignes qui séparent les portées. De cette manière chaque accolade a une portée de moins, qui est celle de la basse; et comme cette basse est écrite à la place où l'on met ordinairement les paroles, j'écris ces paroles au-dessus du chant, au lieu de les mettre au-dessous, ce qui est indifférent en soi, et empêche que les chiffres de la basse ne se confondent avec l'écriture. Quand il n'y a que deux parties, cette manière de noter épargne la moitié de la place.

4° Si j'avois été à portée de conférer avec vous avant la publication de votre premier volume, où vous donnez l'histoire de la musique ancienne, je vous aurois proposé, monsieur, d'y discuter quelques points concernant la musique des Grecs, desquels l'éclaircissement me paroît devoir jeter de grandes lumières sur la nature de cette musique, tant jugée et si peu connue; points qui néanmoins n'ont jamais excité de question chez nos érudits, parce qu'ils ne se sont pas même avisés d'y penser.

Je ne renouvelle point, parmi ces questions, celle qui regarde notre harmonie, demandant si elle a été connue et pratiquée des Grecs, parce que cette question me paroît n'en pouvoir faire une pour quiconque a quelque notion de l'art, et de ce qui nous reste, sur cette matière, dans les auteurs grecs; il faut laisser chamailler là-dessus les érudits, et se contenter de rire. Vous avez mis, sous l'air antique d'une ode de Pindare, une fort bonne basse; mais je suis très-sûr qu'il n'y avoit pas une oreille grecque que cette basse n'eût écorchée au point de ne la pouvoir endurer.

Mais j'oserois demander, 1° si la poésie grecque étoit susceptible d'être chantée de plusieurs manières, s'il étoit possible de faire plusieurs airs différens sur les mêmes paroles, et s'il y a quelque exemple que cela ait été pratiqué; 2° quelle étoit la distinction caractéristique de la poésie lyrique, ou accompagnée, d'avec la poésie purement oratoire. Cette distinction ne consistoit-elle que dans le mètre et dans le style, ou consistoit-elle aussi dans le ton de la récitation? N'y avoit-il rien de chanté dans la poésie qui n'étoit pas lyrique, et y avoit-il quelque cas où l'on pratiquât, comme parmi nous, le rhythme cadencé sans aucune mélodie? Qu'est-ce que c'étoit proprement que la musique instrumentale des Grecs? Avoient-ils des symphonies proprement dites, composées sans aucunes paroles? Ils jouoient des airs qu'on ne chantoit pas, je sais cela; mais n'y avoit-il pas originairement des paroles sur tous ces airs? et y en avoit-il quelqu'un qui n'eût point été chanté ni fait pour l'être? Vous sentez que cette question seroit bien ridicule si celui qui la fait croyoit qu'ils eussent des accompagnemens semblables aux nôtres, qui eussent fait des parties différentes de la vocale; car, en pareil cas, ces accompagnemens auroient fait de la musique purement instrumentale. Il est vrai que leur note étoit différente pour les instrumens et pour les voix; mais cela n'empêchoit pas, selon moi, que l'air noté des deux façons ne fût le même.

J'ignore si ces questions sont superficielles; mais je sais qu'elles ne sont pas oiseuses. Elles tiennent toutes par quelque côté à d'autres questions intéressantes : comme de savoir s'il n'y a qu'une musique comme le prononcent magistralement nos docteurs, ou si peut-être comme moi et quelques autres esprits vulgaires avons osé le penser, il y a essentiellement et nécessairement une musique propre à chaque langue, excepté pour les langues qui, n'ayant point d'accent et ne pouvant avoir de musique à elles, se servent comme elles peuvent de celle d'autrui, prétendant, à cause de cela, que ces musiques étrangères qu'elles usurpent au préjudice de nos oreilles, ne sont à personne ou sont à tous : comme encore à l'éclaircissement de ce grand principe de l'*unité de mélodie*, suivi trop exactement par Pergolèse et par Léo pour n'avoir pas été connu d'eux; suivi très-souvent encore, mais par instinct et sans le connoître, par les compositeurs italiens modernes; suivi très rarement par hasard par quelques compositeurs allemands, mais non connu par aucun compositeur françois, ni suivi jamais dans aucune autre musique françoise que le seul *Devin du village*, et proposé par l'auteur de la *Lettre sur la musique françoise* et du *Dictionnaire de*

usique, sans avoir été ni compris, ni suivi, ni peut-être lu par personne; principe dont la musique moderne s'écarte journellement de plus en plus, jusqu'à ce qu'enfin elle vienne à dégénérer en un tel chavari, que, les oreilles ne pouvant plus la souffrir, les auteurs soient amenés de force à ce principe si dédaigné, et à la marche de la nature.

Ceci, monsieur, me mèneroit à des discussions techniques, qui vous ennuieroient peut-être par leur inutilité, et infailliblement par leur longueur. Cependant, comme il pourroit se trouver par hasard dans mes oreilles rêveries musicales quelques bonnes idées, je m'étois proposé d'en jeter quelques-unes dans les remarques que M. Gluck m'avoit prié de faire sur son opéra italien d'*Alceste :* et j'avois commencé cette besogne quand il me retira son opéra, sans me demander mes remarques, qui n'étoient que commencées, et dont l'indéchiffrable brouillon n'étoit pas en état de lui être remis. J'ai imaginé de transcrire ici ce fragment dans cette occasion et de vous l'envoyer, afin que, si vous avez la fantaisie d'y jeter les yeux, mes informes idées sur la musique lyrique puissent vous en suggérer de meilleures, dont le public profitera dans votre histoire de la musique moderne.

Je ne puis ni compléter cet extrait, ni donner à ses membres épars la liaison nécessaire, parce que je n'ai plus l'opéra sur lequel il a été fait. Ainsi je me borne à transcrire ici ce qui est fait. Comme l'opéra d'*Alceste* a été imprimé à Vienne, je suppose qu'il peut aisément passer sous vos yeux; et au pis aller il peut se trouver par-ci par-là dans ce fragment quelque idée générale qu'on peut entendre sans exemple et sans application. Ce qui me donne quelque confiance dans les jugemens que je portois ci-devant dans cet extrait, c'est qu'ils ont été presque tous confirmés depuis lors par le public dans l'*Alceste* françois que M. Gluck nous a donné cette année à l'Opéra, et où il a, avec raison, employé tant qu'il a pu la même musique de son *Alceste* italien.

FRAGMENS D'OBSERVATIONS

SUR L'ALCESTE ITALIEN DE M. LE CHEVALIER GLUCK.

L'examen de l'opéra d'*Alceste* de M. Gluck est trop au-dessus de mes forces, surtout dans l'état de dépérissement où sont depuis plusieurs années mes idées, ma mémoire, et toutes mes facultés, pour que j'eusse eu la présomption d'en faire de moi-même la pénible entreprise, qui d'ailleurs ne peut être bonne à rien; mais M. Gluck m'en a si fort pressé, que je n'ai pu lui refuser cette complaisance, quoique aussi fatigante pour moi qu'inutile pour lui. Je ne suis plus capable de donner l'attention nécessaire à un ouvrage aussi travaillé. Toutes mes observations peuvent être fausses et mal fondées; et, loin de les lui donner pour des règles, je les soumets à son jugement, sans vouloir en aucune façon les défendre : mais quand je me serois trompé dans toutes, ce qui restera toujours réel et vrai, c'est le témoignage qu'elles rendent à

M. Gluck de ma déférence pour ses désirs, et de mon estime pour ses ouvrages.

En considérant d'abord la marche totale de cette pièce, j'y trouve une espèce de contre-sens général, en ce que le premier acte est le plus fort de musique, et le dernier le plus foible; ce qui est directement contraire à la bonne gradation du drame, où l'intérêt doit toujours aller en se renforçant. Je conviens que le grand pathétique du premier acte seroit hors de place dans les suivans; mais les forces de la musique ne sont pas exclusivement dans le pathétique, mais dans l'énergie de tous les sentimens et dans la vivacité de tous les tableaux. Partout où l'intérêt est plus vif, la musique doit être plus animée, et ses ressources ne sont pas moindres dans les expressions brillantes et vives, que dans les gémissemens et les pleurs.

Je conviens qu'il y a plus ici de la faute du poëte que du musicien; mais je n'en crois pas celui-ci tout à fait disculpé. Ceci demande un peu d'explication.

Je ne connois point d'opéra où les passions soient moins variées que dans l'*Alceste :* tout y roule presque sur deux seuls sentimens, l'affliction et l'effroi : et ces deux sentimens, toujours prolongés, ont dû coûter des peines incroyables au musicien, pour ne pas tomber dans la plus lamentable monotonie. En général, plus il y a de chaleur dans les situations et dans les expressions, plus leur passage doit être prompt et rapide, sans quoi la force de l'émotion se ralentit dans les auditeurs; et, quand la mesure est passée, l'acteur a beau continuer de se démener, le spectateur s'attiédit, se glace, et finit par s'impatienter.

Il résulte de ce défaut que l'intérêt, au lieu de s'échauffer par degrés dans la marche de la pièce, s'attiédit au contraire jusqu'au dénoûment, qui, n'en déplaise à Euripide lui-même, est froid, plat, et presque risible, à force de simplicité.

Si l'auteur du drame a cru sauver ce défaut par la petite fête qu'il a mise au second acte, il s'est trompé. Cette fête, mal placée, et ridiculement amenée, doit choquer à la représentation, parce qu'elle est contraire à toute vraisemblance et à toute bienséance, tant à cause de la promptitude avec laquelle elle se prépare et s'exécute, qu'à cause de l'absence de la reine, dont on ne se met point en peine, jusqu'à ce que le roi s'avise à la fin d'y penser [1].

J'oserai dire que cet auteur, trop plein de son Euripide, n'a pas tiré de son sujet ce qu'il pouvoit lui fournir pour soutenir l'intérêt, varier la scène, et donner au musicien de l'étoffe pour de nouveaux caractères de musique. Il falloit faire mourir Alceste au second acte, et employer tout le troisième à préparer, par un nouvel intérêt, sa résurrection, ce qui pouvoit amener un coup de théâtre aussi admirable et frappant que ce froid retour est insipide. Mais, sans m'arrêter à ce que l'auteur du drame auroit dû faire, je reviens ici à la musique.

1. J'ai donné, pour mieux encadrer cette fête, et la rendre touchante et déchirante par sa gaieté même, une idée dont M. Gluck a profité dans son *Alceste* françois.

Son auteur avoit donc à vaincre l'ennui de cette uniformité de passion, et à prévenir l'accablement qui devoit en être l'effet. Quel étoit le premier, le plus grand moyen qui se présentoit pour cela? C'étoit de suppléer à ce que n'avoit pas fait l'auteur du drame, en graduant tellement sa marche, que la musique augmentât toujours de chaleur en avançant, et devînt enfin d'une véhémence qui transportât l'auditeur; et il falloit tellement ménager ce progrès, que cette agitation finît ou changeât d'objet avant de jeter l'oreille et le cœur dans l'épuisement.

C'est ce que M. Gluck me paroît n'avoir pas fait, puisque son premier acte, aussi fort de musique que le second, l'est beaucoup plus que le troisième; qu'ainsi la véhémence ne va point en croissant; et, dès les deux premières scènes du second acte, l'auteur, ayant épuisé toutes les forces de son art, ne peut plus dans la suite que soutenir foiblement des émotions du même genre, qu'il a trop tôt portées au plus haut degré.

L'objection se présente ici d'elle même. C'étoit à l'auteur des paroles de renforcer, par une marche graduée, la chaleur et l'intérêt. Celui de la musique n'a pu rendre les affections de ses personnages que dans le même ordre et au même degré que le drame les lui présentoit : il eût fait des contre-sens, s'il eût donné à ses expressions d'autres nuances que celles qu'exigeoient de lui les paroles qu'il avoit à rendre. Voilà l'objection : voici ma réponse. M. Gluck sentira bientôt qu'entre tous les musiciens de l'Europe elle n'est faite que pour lui seul.

Trois choses concourent à produire les grands effets de la musique dramatique; savoir, l'accent, l'harmonie et le rhythme. L'accent est déterminé par le poëte, et le musicien ne peut guère, sans faire des contre-sens, s'écarter en cela, ni pour le choix ni pour la force, de la juste expression des paroles. Mais quant aux deux autres parties, qui ne sont pas de même inhérentes à la langue, il peut, jusqu'à certain point, les combiner à son gré, pour modifier et graduer l'intérêt, selon qu'il convient à la marche qu'il s'est prescrite. . . . . .

J'oserai même dire que le plaisir de l'oreille doit quelquefois l'emporter sur la vérité de l'expression; car la musique ne sauroit aller au cœur que par le charme de la mélodie; et s'il n'étoit question que de rendre l'accent de la passion, l'art de la déclamation suffiroit seul, et la musique, devenue inutile, seroit plutôt importune qu'agréable : voilà l'un des écueils que le compositeur, trop plein de son expression, doit éviter soigneusement. Il y a dans tous les bons opéras, et surtout dans ceux de M. Gluck, mille morceaux qui font couler des larmes par la musique, et qui ne donneroient qu'une émotion médiocre ou nulle, dépourvus de son secours, quelque bien déclamés qu'ils pussent être. . .

Il suit de là que, sans altérer la vérité de l'expression, le musicien qui module longtemps dans les mêmes tons, et n'en change que rarement, est maître d'en varier les nuances par la combinaison des deux parties accessoires qu'il y fait concourir; savoir, l'harmonie et le rhythme. Parlons d'abord de la première. J'en distingue de trois espèces : l'harmonie diatonique, la plus simple des trois, et peut-être la seule naturelle; l'harmonie chromatique, qui consiste en de continuels chan-

gemens de tons par des successions fondamentales de quintes; et enfin l'harmonie que j'appelle pathétique, qui consiste en des entrelacemens d'accords superflus et diminués, à la faveur desquels on parcourt des tons qui ont peu d'analogie entre eux : on affecte l'oreille d'intervalles déchirans, et l'âme d'idées rapides et vives, capables de la troubler.

L'harmonie diatonique n'est nulle part déplacée, elle est propre à tous les caractères; à l'aide du rhythme et de la mélodie, elle peut suffire à toutes les expressions : elle est nécessaire aux deux autres harmonies, et toute musique où elle n'entreroit point ne pourroit jamais être qu'une musique détestable.

L'harmonie chromatique entre de même dans l'harmonie pathétique; mais elle peut fort bien s'en passer, et rendre, quoique à son défaut peut-être plus foiblement, les expressions les plus pathétiques. Ainsi, par la succession ménagée de ces trois harmonies, le musicien peut graduer et renforcer les sentimens de même genre que le poëte a soutenus trop longtemps au même degré d'énergie.

Il a pour cela une seconde ressource dans la mélodie, et surtout dans sa cadence diversement scandée par le rhythme. Les mouvemens extrêmes de vitesse et de lenteur, les mesures contrastées, les valeurs inégales, mêlées de lenteur et de rapidité, tout cela peut de même se graduer pour soutenir et ranimer l'intérêt et l'attention. Enfin l'on a le plus ou moins de bruit et d'éclat, l'harmonie plus ou moins pleine, les silences de l'orchestre, dont le perpétuel fracas seroit accablant pour l'oreille, quelque beaux qu'en pussent être les effets.

Quant au rhythme, en quoi consiste la plus grande force de la musique, il demande un grand art pour être heureusement traité dans la vocale. J'ai dit, et je le crois, que les tragédies grecques étoient de vrais opéras. La langue grecque, vraiment harmonieuse et musicale, avoit par elle-même un accent mélodieux; il ne falloit qu'y joindre le rhythme pour rendre la déclamation musicale : ainsi non-seulement les tragédies, mais toutes les poésies étoient nécessairement chantées. Les poëtes disoient avec raison, *je chante*, au commencement de leurs poëmes; formule que les nôtres ont très-ridiculement conservée : mais nos langues modernes, production des peuples barbares, n'étant point naturellement musicales, pas même l'italienne, il faut, quand on veut leur appliquer la musique, prendre de grandes précautions pour rendre cette union supportable, et pour la rendre assez naturelle dans la musique imitative pour faire illusion au théâtre. Mais, de quelque façon qu'on s'y prenne, on ne parviendra jamais à persuader à l'auditeur que le chant qu'il entend n'est que de la parole; et si l'on y pouvoit parvenir, ce ne seroit jamais qu'en fortifiant une des grandes puissances de la musique, qui est le rhythme musical, bien différent pour nous du rhythme poëtique, et qui ne peut même s'associer avec lui que très-rarement et très-imparfaitement.

C'est un grand et beau problème à résoudre, de déterminer jusqu'à quel point on peut faire chanter la langue et parler la musique. C'est d'une bonne solution de ce problème que dépend toute la théorie de la musique dramatique. L'instinct seul a conduit, sur ce point, les Italiens

dans la pratique aussi bien qu'il étoit possible; et les défauts énormes de leurs opéras ne viennent pas d'un mauvais genre de musique, mais d'une mauvaise application d'un bon genre.

L'accent oral par lui-même a sans doute une grande force, mais c'est seulement dans la déclamation : cette force est indépendante de toute musique, et, avec cet accent seul, on peut faire entendre une bonne tragédie, mais non pas un bon opéra. Sitôt que la musique s'y mêle, il faut qu'elle s'arme de tous ses charmes pour subjuguer le cœur par l'oreille. Si elle n'y déploie toutes ses beautés, elle y sera importune, comme si l'on faisoit accompagner un orateur par des instrumens; mais en y mêlant ses richesses, il faut pourtant que ce soit avec un grand ménagement, afin de prévenir l'épuisement où jetteroit bientôt nos organes une longue action toute en musique.

De ces principes il suit qu'il faut varier dans un drame l'application de la musique, tantôt en laissant dominer l'accent de la langue et le rhythme poétique, et tantôt en faisant dominer la musique à son tour, et prodiguant toutes les richesses de la mélodie, de l'harmonie et du rhythme musical, pour frapper l'oreille et toucher le cœur par des charmes auxquels il ne puisse résister. Voilà les raisons de la division d'un opéra en récitatif simple, récitatif obligé, et airs

Quand le discours, rapide dans sa marche, doit être simplement débité, c'est le cas de s'y livrer uniquement à l'accent de la déclamation: et, quand la langue a un accent, il ne s'agit que de rendre cet accent appréciable, en le notant par des intervalles musicaux, en s'attachant fidèlement à la prosodie, au rhythme poétique, et aux inflexions passionnées qu'exige le sens du discours. Voilà le récitatif simple, et ce récitatif doit être aussi près de la simple parole qu'il est possible; il ne doit tenir à la musique que parce que la musique est la langue de l'opéra, et que parler et chanter alternativement, comme on fait ici dans les opéras-comiques, c'est s'énoncer successivement dans deux langues différentes, ce qui rend toujours choquant et ridicule le passage de l'une à l'autre, et qu'il est souverainement absurde qu'au moment où l'on se passionne on change de voix pour dire une chanson. L'accompagnement de la basse est nécessaire dans le récitatif simple, non-seulement pour soutenir et guider l'acteur, mais aussi pour déterminer l'espèce des intervalles, et marquer avec précision les entrelacemens de modulation qui font tant d'effet dans un beau récitatif; mais loin qu'il soit nécessaire de rendre cet accompagnement éclatant, je voudrois au contraire qu'il ne se fît point remarquer, et qu'il produisît son effet sans qu'on y fît aucune attention. Ainsi je crois que les autres instrumens ne doivent point s'y mêler, quand ce ne seroit que pour laisser reposer, tant les oreilles des auditeurs que l'orchestre, qu'on doit tout à fait oublier, et dont les rentrées bien ménagées font par là un plus grand effet; au lieu que, quand la symphonie règne tout le long de la pièce, elle a beau commencer par plaire, elle finit par accabler. Le récitatif ennuie sur les théâtres d'Italie, non-seulement parce qu'il est trop long, mais parce qu'il est mal chanté et plus mal placé. Des scènes vives, intéressantes, comme doivent toujours être celles d'un opéra, rendues avec chaleur,

avec vérité, et soutenues d'un jeu naturel et animé, ne peuvent manquer d'émouvoir et de plaire, à la faveur de l'illusion : mais débitées froidement et platement par des castrats, comme des leçons d'écolier, elles ennuieront sans doute, et surtout quand elles seront trop longues; mais ce ne sera pas la faute du récitatif.

Dans les momens où le récitatif, moins récitant et plus passionné, prend un caractère plus touchant, on peut y placer avec succès un simple accompagnement de notes tenues, qui, par le concours de cette harmonie, donnent plus de douceur à l'expression. C'est le simple récitatif accompagné, qui, revenant par intervalles rares et bien choisis, contraste avec la sécheresse du récitatif nu, et produit un très-bon effet.

Enfin, quand la violence de la passion fait entrecouper la parole par des propos commencés et interrompus, tant à cause de la force des sentimens qui ne trouvent point de termes suffisans pour s'exprimer, qu'à cause de leur impétuosité qui les fait succéder en tumulte les uns aux autres, avec une rapidité sans suite et sans ordre, je crois que le mélange alternatif de la parole et de la symphonie peut seul exprimer une pareille situation. L'acteur livré tout entier à sa passion n'en doit trouver que l'accent. La mélodie trop peu appropriée à l'accent de la langue, et le rhythme musical qui ne s'y prête point du tout, affoibliroient, énerveroient toute l'expression en s'y mêlant; cependant ce rhythme et cette mélodie ont un grand charme pour l'oreille, et par elle une grande force sur le cœur. Que faire alors pour employer à la fois toutes ces espèces de forces? Faire exactement ce qu'on fait dans le récitatif obligé : donner à la parole tout l'accent possible et convenable à ce qu'elle exprime, et jeter dans des ritournelles de symphonie toute la mélodie, toute la cadence et le rhythme qui peuvent venir à l'appui. Le silence de l'acteur dit alors plus que ses paroles; et ces réticences bien placées, bien ménagées, et remplies d'un côté par la voix de l'orchestre, et d'un autre par le jeu muet d'un acteur qui sent et ce qu'il dit et ce qu'il ne peut dire; ces réticences, dis-je, font un effet supérieur à celui même de la déclamation, et l'on ne peut les ôter sans lui ôter la plus grande partie de sa force. Il n'y a point de bon acteur qui dans ces momens violens ne fasse de longues pauses; et ces pauses, remplies d'une expression analogue par une ritournelle mélodieuse et bien ménagée, ne doivent-elles pas devenir encore plus intéressantes que lorsqu'il y règne un silence absolu? Je n'en veux pour preuve que l'effet étonnant que ne manque jamais de produire tout récitatif obligé, bien placé et bien traité.

Persuadé que la langue françoise, destituée de tout accent, n'est nullement propre à la musique et principalement au récitatif, j'ai imaginé un genre de drame, « dans lequel les paroles et la musique, au lieu de marcher ensemble, se font entendre successivement, et où la phrase parlée est en quelque sorte annoncée et préparée par la phrase musicale. La scène de *Pygmalion* est un exemple de ce genre de composition, qui n'a pas eu d'imitateur. En perfectionnant cette méthode, on réuniroit le double avantage de soulager l'acteur par de fréquens repos, et d'offrir au spectateur françois l'espèce de mélodrame le plus convenable à sa langue. Cette réunion de l'art déclamatoire avec l'art musical ne pro-

duira qu'imparfaitement tous les effets du vrai récitatif, et les oreilles délicates s'apercevront toujours désagréablement du contraste qui règne entre le langage de l'acteur et celui de l'orchestre qui l'accompagne; mais un acteur sensible et intelligent, en rapprochant le ton de sa voix et l'accent de sa déclamation de ce qu'exprime le trait musical, mêle ces couleurs étrangères avec tant d'art, que le spectateur n'en peut discerner les nuances. Ainsi cette espèce d'ouvrage pourroit constituer un genre moyen entre la simple déclamation et le véritable mélodrame, dont il n'atteindra jamais la beauté. Au reste, quelques difficultés qu'offre la langue, elles ne sont pas insurmontables; l'auteur du *Dictionnaire de musique*[1] a invité les compositeurs françois à faire de nouveaux essais, et à introduire dans leurs opéras le récitatif obligé, qui, lorsqu'on l'emploie à propos, produit les plus grands effets. »

D'où naît le charme du récitatif obligé? qu'est-ce qui fait son énergie? L'accent oratoire et pathétique de l'acteur produiroit-il seul autant d'effet? Non, sans doute. Mais les traits alternatifs de symphonie, réveillant et soutenant le sentiment de la mesure, que le seul récitatif laisseroit éteindre, joignent à l'expression purement déclamatoire toute celle du rhythme musical qui la renforce. Je distingue ici le rhythme et la mesure, parce que ce sont en effet deux choses très-différentes : la mesure n'est qu'un retour périodique de temps égaux; le rhythme est la combinaison des valeurs ou quantités qui remplissent les mêmes temps, appropriée aux expressions qu'on veut rendre et aux passions qu'on veut exciter. Il peut y avoir mesure sans rhythme, mais il n'y a point de rhythme sans mesure.... « C'est en approfondissant cette partie de son art, que le compositeur donne l'essor à son génie; toute la science des accords ne peut suffire à ses besoins. »

Il importe ici de remarquer, contre le préjugé de tous les musiciens, que l'harmonie par elle-même, ne pouvant parler qu'à l'oreille et n'imitant rien, ne peut avoir que de très-foibles effets. Quand elle entre avec succès dans la musique imitative, ce n'est jamais qu'en représentant, déterminant et renforçant les accens mélodieux, qui par eux-mêmes ne sont pas toujours assez déterminés sans le secours de l'accompagnement. Des intervalles absolus n'ont aucun caractère par eux-mêmes; une seconde superflue et une tierce mineure, une septième mineure et une sixte superflue, une fausse quinte et un triton, sont le même intervalle, et ne prennent les affections qui les déterminent que par leur place dans la modulation; et c'est à l'accompagnement de leur fixer cette place, qui resteroit souvent équivoque par le seul chant. Voilà quel est l'usage et l'effet de l'harmonie dans la musique imitative et théâtrale. C'est par les accens de la mélodie, c'est par la cadence du rhythme, que la musique, imitant les inflexions que donnent les passions à la voix humaine, peut pénétrer jusqu'au cœur et l'émouvoir par des sentimens; au lieu que la seule harmonie, n'imitant rien, ne peut donner qu'un plaisir de sensation. De simples accords peuvent flatter l'oreille, comme de belles couleurs flattent les yeux; mais ni les uns ni les autres

1. Dictionnaire de musique, article *Récitatif obligé*.

ne porteront jamais au cœur la moindre émotion, parce que ni les uns ni les autres n'imitent rien, si le dessin ne vient animer les couleurs, et si la mélodie ne vient animer les accords. Mais, au contraire, le dessin par lui-même peut, sans coloris, nous représenter des objets attendrissans; et la mélodie imitative peut de même nous émouvoir seule sans le secours des accords. . . .

Voilà ce qui rend toute la musique françoise si languissante et si fade, parce que dans leurs froides scènes, pleins de leurs sots préjugés et de leur science, qui, dans le fond, n'est qu'une ignorance véritable, puisqu'ils ne savent pas en quoi consistent les plus grandes beautés de leur art, les compositeurs françois ne cherchent que dans les accords les grands effets dont l'énergie n'est que dans le rhythme. M. Gluck sait mieux que moi que le rhythme sans harmonie agit bien plus puissamment sur l'âme que l'harmonie sans rhythme, lui qui, avec une harmonie à mon avis un peu monotone, ne laisse pas de produire de si grandes émotions, parce qu'il sent et qu'il emploie avec un art profond tous les prestiges de la mesure et de la quantité. Mais je l'exhorte à ne pas trop se prévenir pour la déclamation, et à penser toujours qu'un des défauts de la musique purement déclamatoire est de perdre une partie des ressources du rhythme, dont la plus grande force est dans les airs. . . .

« J'ai rempli la partie la moins pénible de la tâche que je me suis imposée; une observation générale sur la marche de l'opéra d'*Al este* m'a conduit à traiter cette question vraiment intéressante : Quelle est la liberté qu'on doit accorder au musicien qui travaille sur un poëme dont il n'est pas l'auteur? J'ai distingué les trois parties de la musique imitative; et, en convenant que l'accent est déterminé par le poëte, j'ai fait voir que l'harmonie, et surtout le rhythme, offroient au musicien des ressources dont il devoit profiter. »

Il faut entrer dans les détails : c'est une grande fatigue pour moi de suivre des partitions un peu chargées; celle d'*Alceste* l'est beaucoup, et de plus très-embrouillée, pleine de fausses clefs, de fausses notes, de parties entassées confusément. . . .

En examinant le drame d'*Alceste*, et la manière dont M. Gluck s'est cru obligé de le traiter, on a peine à comprendre comment il en a pu rendre la représentation supportable : non que ce drame, écrit sur le plan des tragédies grecques, ne brille de solides beautés, non que la musique n'en soit admirable, mais par les difficultés qu'il a fallu vaincre dans une si grande uniformité de caractères et d'expression, pour prévenir l'accablement et l'ennui, et soutenir jusqu'au bout l'intérêt et l'attention. . . .

L'ouverture, d'un seul morceau, d'une belle et simple ordonnance, y est bien et régulièrement dessinée : l'auteur a eu l'intention d'y préparer les spectateurs à la tristesse où il alloit les plonger dès le commencement du premier acte et dans tout le cours de la pièce; et pour cela il a modulé son ouverture presque tout entière en mode mineur. et même avec affectation, puisqu'il n'y a, dans tout ce morceau, qui est assez long, que la première accolade de la page 4 et la première accolade relative de la page 9, qui soient en majeur. Il a d'ailleurs

affecté les dissonances superflues et diminuées, et des sons soutenus et forcés dans le haut, pour exprimer les gémissemens et les plaintes. Tout cela est bon et bien entendu en soi, puisque l'ouverture ne doit être employée qu'à disposer le cœur du spectateur au genre d'intérêt par lequel on va l'émouvoir. Mais il en résulte trois inconvéniens : le premier, l'emploi d'un genre d'harmonie trop peu sonore pour une ouverture destinée à éveiller le spectateur, en remplissant son oreille et le préparant à l'attention; l'autre, d'anticiper sur ce même genre d'harmonie qu'on sera forcé d'employer si longtemps, et qu'il faut par conséquent ménager très-sobrement pour prévenir la satiété; et le troisième, d'anticiper aussi sur l'ordre des temps, en nous exprimant d'avance une douleur qui n'est pas encore sur la scène, et qu'y va seulement faire naître l'annonce du héraut publie : et je ne crois pas qu'on doive marquer dans un ordre rétrograde ce qui est à venir comme déjà passé. Pour remédier à tout cela, j'aurois imaginé de composer l'ouverture de deux morceaux de caractères différens, mais tous deux traités dans une harmonie sonore et consonnante : le premier, portant dans les cœurs le sentiment d'une douce et tendre gaieté, eût représenté la félicité du règne d'Admète et les charmes de l'union conjugale; le second, dans une mesure plus coupée, et par des mouvemens plus vifs et un phrasé plus interrompu, eût exprimé l'inquiétude du peuple sur la maladie d'Admète, et eût servi d'introduction très-naturelle au début de la pièce et à l'annonce du crieur. . . .

(Page 12.) Après les deux mots qui suivent ce mot *Udite*, je ferois cesser l'accompagnement jusqu'à la fin du récitatif. Cela exprimeroit mieux le silence du peuple écoutant le crieur; et les spectateurs, curieux de bien entendre cette annonce, n'ont pas besoin de cet accompagnement; la basse suffit toute seule, et l'entrée du chœur qui suit en feroit plus d'effet encore. Ce chœur alternatif avec les petits solo d'Évandre et d'Ismène me paroît un très-beau début et d'un bon caractère. La ritournelle de quatre mesures qui s'y reprend plusieurs fois est triste sans être sombre, et d'une simplicité exquise. Tout ce chœur seroit d'un très-bon ton, s'il ne s'y mêloit souvent, et dès la seconde mesure, des expressions trop pathétiques. Je n'aime guère non plus le coup de tonnerre de la page 14; c'est un trait joué sur le mot, et qui me paroît déplacé : mais j'aime fort la manière dont le même chœur, repris page 34, s'anime ensuite à l'idée du malheur prêt à le foudroyer. . . .

E vuoi morire, o misera. Cette lugubre psalmodie est d'une simplicité sublime, et doit produire un grand effet. Mais la même tenue, répétée de la même manière sur ces autres paroles, *Altro non puoi raccogliere*, me paroît froide et presque plate. Il est naturel à la voix de s'élever un peu quand on parle plusieurs fois de suite à la même personne : si l'on eût donc fait monter la seconde fois cette même psalmodie seulement d'un semi-ton sur *dis*, c'est-à-dire sur *mi* bemol, cela eût pu suffire pour la rendre plus naturelle et même plus énergique : mais je crois qu'il falloit un peu la varier de quelque manière. Au reste, il y a dans la huitième et dans la dixième mesure un triton qui n'est ni

ne peut être sauvé, quoiqu'il paroisse l'être la deuxième fois par le second violon; cela produit une succession d'accords qui n'ont pas un bon fondement et sont contre les règles. Je sais qu'on peut tout faire sur une tenue, surtout en pareil cas; et ce n'est pas que je désapprouve le passage, quoique j'en marque l'irrégularité....

(*Fin d'une observation sur le chœur* Fuggiamo, *dont le commencement est perdu.*)

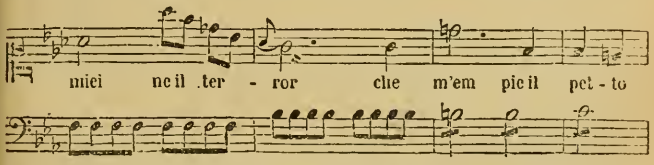
Ce ne doit pas être une fuite de précipitation, comme devant l'ennemi, mais une fuite de consternation, qui, pour ainsi dire, doit être honteuse et clandestine, plutôt qu'éclatante et rapide. Si l'auteur eût voulu faire de la fin de ce chœur une exhortation à la joie, il n'eût pas pu mieux réussir. . . .

Après le chœur *Fuggiamo*, j'aurois fait taire entièrement tout l'orchestre, et déclamer le récitatif *Ove son* avec la simple basse. Mais immédiatement après ces mots, *V'è chi t' ama a tal segno*, j'aurois fait commencer un récitatif obligé par une symphonie noble, éclatante, sublime, qui annonçât dignement le parti que va prendre Alceste, qui disposât l'auditeur à sentir toute l'énergie de ces mots, *Ah! vi son io*, trop peu annoncés par les deux mesures qui précèdent. Cette symphonie auroit offert l'image de ces deux vers, *Chi tolle alla mia mente luminare, si mostra;* la grande idée eût été soutenue avec le même éclat durant toutes les ritournelles de ce récitatif. J'aurois traité l'air qui suit, *Ombre, larve*, sur deux mouvemens contrastés; savoir, un allégro sombre et terrible jusqu'à ces mots, *Non voglio pietà*, et un adagio ou largo plein de tristesse et de douceur sur ceux-ci, *Se vi tolgo l'amato consorte.* M. Gluck, qui n'aime pas les rondeaux, me permettra de lui dire que c'étoit ici le cas d'en employer un bien heureusement, en faisant du reste de ce monologue la seconde partie de l'air, et reprenant seulement l'allégro pour finir. . . .

L'air *Eterni Dei* me paroît d'une grande beauté : j'aurois désiré seulement qu'on n'eût pas été obligé d'en varier les expressions par des mesures différentes. Deux, quand elles sont nécessaires, peuvent former des contrastes agréables; mais trois, c'est trop, et cela rompt l'unité. Les oppositions sont bien plus belles et font plus d'effet quand elles se font sans changer de mesure, et par les seules combinaisons de valeur et de quantité. La raison pourquoi il vaut mieux contraster sur le même mouvement que d'en changer est que, pour produire l'illusion et l'intérêt, il faut cacher l'art autant qu'il est possible, et qu'aussitôt qu'on change le mouvement, l'art se décèle et se fait sentir. Par la même raison je voudrois que, dans un même air, l'on changeât de ton le moins qu'il est possible; qu'on se contentât autant qu'on pourroit des deux seules cadences, principale et dominante; et qu'on cherchât plutôt les effets dans un beau phrasé et dans les combinaisons mélodieuses que dans une harmonie recherchée et des changemens de ton. . . .

L'air *Io non chiedo, eterni Dei*, est, surtout dans son commencement, d'un chant exquis, comme sont presque tous ceux du même auteur. Mais où est dans cet air l'unité de dessin, de tableau, de caractère? Ce n'est point là, ce me semble, un air, mais une suite de plusieurs

airs. Les enfans y mêlent leur chant à celui de leur mère, ce n'est pas ce que je désapprouve : mais on y change fréquemment de mesure, non pour contraster et alterner les deux parties d'un même motif, mais pour passer successivement par des chants absolument différens. On ne sauroit montrer dans ce morceau aucun dessin commun qui le lie et le fasse un : cependant c'est ce qui me paroît nécessaire pour constituer véritablement un air. L'auteur, après avoir modulé dans plusieurs tons, se croit néanmoins obligé de finir en *E la fa*, comme il a commencé. Il sent donc bien lui-même que le tout doit être traité sur un même dessin, et former unité. Cependant je ne puis la voir dans les différens membres de cet air, à moins qu'on ne veuille la trouver dans la répétition modifiée de l'allégro *Non comprende i mali miei*, par laquelle finit ce morceau; ce qui ne me paroît pas suffisant pour faire liaison entre tous les membres dont il est composé. J'avoue que le premier changement de mesure rend admirablement le sens et la ponctuation des paroles : mais il n'en est pas moins vrai qu'on pouvoit y parvenir aussi sans en changer; qu'en général ces changemens de mesure dans un même air doivent faire contraste et changer aussi le mouvement; et qu'enfin celui-ci amène deux fois de suite cadence sur la même dominante, sorte de monotonie qu'on doit éviter autant qu'il se peut. Je prendrai encore la liberté de dire que la dernière mesure de la page 27 me paroît d'une expression bien foible pour l'accent du mot qu'elle doit rendre. Cette quinte que le chant fait sur la basse, et la tierce mineure qui s'y joint, font à mon oreille un accord un peu languissant. J'aurois mieux aimé rendre le chant un peu plus animé, et substituer la sixte à la quinte, à peu près de la manière suivante, que je n'ai pas l'impertinence de donner comme une correction, mais que je propose seulement pour mieux expliquer mon idée.



(Ici vient le chœur des prêtres d'Apollon.)

Le seul reproche que j'aie à faire à ce récitatif est qu'il est trop beau; mais, dans la place où il est, ce reproche en est un. Si l'auteur commence dès à présent à prodiguer l'enharmonique, que fera-t-il donc dans les situations déchirantes qui doivent suivre? Ce récitatif doit être touchant et pathétique, je le sais bien, mais non pas, ce me semble, à un si haut degré; parce qu'à mesure qu'on avance il faut se ménager des coups de force pour réveiller l'auditeur quand il commence à se lasser même des belles choses : cette gradation me paroît absolument nécessaire dans un opéra.

(Page 55.) Le récitatif du grand prêtre est un bel exemple de l'effet du

récitatif obligé : on ne peut mieux annoncer l'oracle et la majesté de celui qui va le rendre. La seule chose que j'y désirerois seroit une annonce qui fût plus brillante que terrible; car il me semble qu'Apollon ne doit ni paroître ni parler comme Jupiter. Par la même raison, je ne voudrois pas donner à ce dieu, qu'on nous représente sous la figure d'un beau jeune blondin, une voix de basse-taille....

(Page 39.) Dilegua il nero turbine
Che freme al trono intorno,
O faretrato Apolline,
Col chiaro tuo splendor.

Tout ce chœur en rondeau pourroit être mieux : ces quatre vers doivent être d'abord chantés par le grand prêtre, puis répétés entiers par le chœur, sans en excepter les deux derniers, que l'auteur fait dire seul au grand prêtre. Au contraire, le grand prêtre doit dire seul les vers suivans :

Sai che, ramingo, ed esule,
T'accolse Admetto un dì,
Che dell' Anfriso al margine
Tu fosti il suo pastor.

Et le chœur, au lieu de ces vers qu'il ne doit pas répéter non plus que le grand prêtre, doit reprendre les quatre premiers. Je trouve aussi que la réponse des deux premières mesures en espèce d'imitation n'a pas assez de gravité : j'aimerois mieux que tout le chœur fût syllabique.

Au reste, j'ai remarqué avec grand plaisir la manière également agréable, simple et savante, dont l'auteur passe du ton de la médiante à celui de la septième note du ton dans les trois dernières mesures de la page 39. . . . . .
et, après y avoir séjourné assez longtemps, revient par une marche analogue à son ton principal, en repassant derechef par la médiante dans la 2e, 3e et 4e mesure de la page 43 : mais ce que je n'ai pas trouvé si simple à beaucoup près, c'est le récitatif *Nume eterno*, page 52. . . .

Je ne parlerai point de l'air de danse de la page 17, ni de tous ceux de cet ouvrage. J'ai dit dans mon article *Opéra*, ce que je pensois des ballets coupant les pièces et suspendant la marche de l'intérêt; je n'ai pas changé de sentiment depuis lors sur cet article, mais il est très-possible que je me trompe. . . .

Je ne voudrois point d'accompagnement que la basse au récitatif d'Évandre, pages 20, 21 et 22. . . .

Je trouve encore le chœur, page 22, beaucoup trop pathétique, malgré les expressions douloureuses dont il est plein; mais les alternatives de la droite et de la gauche, et les réponses des divers instrumens, me paroissent devoir rendre cette musique très-intéressante au théâtre. . . .

Popoli di Tessaglia, page 24. Je citerai ce récitatif d'*Aleeste* en exemple d'une modulation touchante et tendre, sans aller jusqu'au pa-

thétique, si ce n'est tout à la fin. C'est par des renversemens d'une harmonie assez simple que M. Gluck produit ces beaux effets : il eût été le maître de se tenir longtemps dans la même route sans devenir languissant et froid ; mais on voit par le récitatif accompagné *Nume eterno*, de la page 52, qu'il ne tarde pas à prendre un autre vol. . . .

EXTRAIT

D'UNE RÉPONSE DU PETIT FAISEUR A SON PRÊTE-NOM,

SUR UN MORCEAU DE L'*Orphée* DE M. LE CHEVALIER GLUCK.

Quant au passage enharmonique de l'*Orphée* de M. Gluck, que vous me dites avoir tant de peine à entonner et même à entendre, j'en sais bien la raison : c'est que vous ne pouvez rien sans moi, et qu'en quelque genre que ce puisse être, dépourvu de mon assistance, vous ne serez jamais qu'un ignorant. Vous sentez du moins la beauté de ce passage, et c'est déjà quelque chose ; mais vous ignorez ce qui la produit : je vais vous l'apprendre.

C'est que du même trait, et, qui plus est, du même accord, ce grand musicien a su tirer dans toute leur force les deux effets les plus contraires ; savoir, la ravissante douceur du chant d'Orphée, et le *stridor* déchirant du cri des Furies. Quel moyen a-t-il pris pour cela ? Un moyen très-simple, comme sont toujours ceux qui produisent les grands effets. Si vous eussiez mieux médité l'article *Enharmonique* que je vous dictai jadis, vous auriez compris qu'il falloit chercher cette cause remarquable non simplement dans la nature des intervalles et dans la succession des accords, mais dans les idées qu'ils excitent, et dont les plus grands ou moindres rapports, si peu connus des musiciens, sont pourtant, sans qu'ils s'en doutent, la source de toutes les expressions qu'ils ne trouvent que par instinct.

Le morceau dont il s'agit est en *mi* bémol majeur ; et une chose digne d'être observée est que cet admirable morceau est, autant que je puis me le rappeler, tout entier dans le même ton, ou du moins si peu modulé que l'idée du ton principal ne s'efface pas un moment. Au reste, n'ayant plus ce morceau sous les yeux et ne m'en souvenant qu'imparfaitement, je n'en puis parler qu'avec doute.

D'abord ce *no* des Furies, frappé et réitéré de temps à autre pour toute réponse, est une des plus sublimes inventions en ce genre que je connoisse ; et, si peut-être elle est due au poëte, il faut convenir que le musicien l'a saisie de manière à se l'approprier. J'ai ouï dire que dans l'exécution de cet opéra l'on ne peut s'empêcher de frémir à chaque fois que ce terrible *no* se répète, quoiqu'il ne soit chanté qu'à l'unisson ou à l'octave, et sans sortir, dans son harmonie, de l'accord parfait jusqu'au passage dont il s'agit. Mais, au moment qu'on s'y attend le moins, cette dominante diésée forme un glapissement affreux auquel l'oreille et le cœur ne peuvent tenir, tandis que dans le même instant le chant d'Orphée redouble de douceur et de charme ; et ce qui met le comble à

l'étonnement est qu'en terminant ce court passage on se trouve dans le même ton par où l'on vient d'y entrer, sans qu'on puisse presque comprendre comment on a pu nous transporter si loin et nous ramener si proche avec tant de force et de rapidité.

Vous aurez peine à croire que toute cette magie s'opère par un passage tacite du mode majeur au mineur, et par le retour subit au majeur. Vous vous en convaincrez aisément sur le clavecin. Au moment que la basse qui sonnoit la dominante avec son accord vient à frapper l'*ut* bémol, vous changez non de ton mais de mode, et passez en *mi* bémol tierce mineure : car non-seulement cet *ut*, qui est la sixième note du ton, prend le bémol qui appartient au mode mineur; mais l'accord précédent qu'il garde, à la fondamentale près, devient pour lui celui de septième diminuée sur le *ré* naturel, et l'accord de septième diminuée sur le *ré* appelle naturellement l'accord parfait mineur sur le *mi* bémol. Le chant d'Orphée, *Furie*, *larve*, appartenant également au majeur et au mineur, reste le même dans l'un et dans l'autre : mais aux mots *Ombre sdegnose*, il détermine tout à fait le mode mineur. C'est probablement pour n'avoir pas pris assez tôt l'idée de ce mode que vous avez eu peine à entonner juste ce trait dans son commencement. Mais il rentre en finissant en majeur : c'est dans cette nouvelle transition à la fin du mot *sdegnose* qu'est le grand effet de ce passage; et vous éprouverez que toute la difficulté de le chanter juste s'évanouit quand, en quittant le *la* bémol, on reprend à l'instant l'idée du mode majeur pour entonner le *sol* naturel qui en est la médiante.

Cette seconde superflue, ou septième diminuée, se suspend en passant alternativement et rapidement du majeur au mineur, et *vice versa*, par l'alternation de la basse entre la dominante *si* bémol et la sixième note *ut* bémol; puis il se résout enfin tout à fait sur la tonique, dont la basse sonne la médiante *sol*, après avoir passé par la sous-dominante *la* bémol portant tierce mineur et triton, ce qui fait toujours le même accord de septième diminuée sur la note sensible *ré*.

Passons maintenant au glapissement *no* des Furies sur le *si* bécarre. Pourquoi ce *si* bécarre, et non pas *ut* bémol comme à la basse? Parce que ce nouveau son, quoique en vertu de l'enharmonique il entre dans l'accord précédent, n'est pourtant point dans le même ton, et en annonce un tout différent. Quel est le ton annoncé par ce *si* bécarre? C'est le ton d'*ut* mineur, dont il devient note sensible. Ainsi l'âpre discordance du cri des Furies vient de cette duplicité de ton qu'il fait sentir, gardant pourtant, ce qui est admirable, une étroite analogie entre les deux tons; car l'*ut* mineur, comme vous devez au moins savoir, est l'analogue correspondant du *mi* bémol majeur, qui est ici le ton principal.

Vous me ferez une objection. Toute cette beauté, me direz-vous, n'est qu'une beauté de convention et n'existe que sur le papier, puisque ce *si* bécarre n'est réellement que l'octave de l'*ut* bémol de la basse : car, comme il ne se résout point comme note sensible, mais disparoît ou redescend sur le *si* bémol dominante du ton, quand on le noteroit par *ut* bémol comme à la basse, le passage, et son effet, seroit le même

absolument au jugement de l'oreille. Ainsi toute cette merveille enharmonique n'est que pour les yeux.

Cette objection, mon cher prête-nom, seroit solide si la division tempérée de l'orgue et du clavecin étoit la véritable division harmonique, et si les intervalles ne se modifioient dans l'intonation de la voix sur les rapports dont la modulation donne l'idée, et non sur les altérations du tempérament. Quoiqu'il soit vrai que sur le clavecin le *si* bécarre est l'octave de l'*ut* bémol, il n'est pas vrai qu'entonnant chacun de ces deux sons, relativement au mode qui le donne, vous entonniez exactement ni l'unisson ni l'octave. Le *si* bécarre, comme note sensible, s'éloignera davantage du *si* bémol dominante, et s'approchera d'autant par excès de la tonique *ut* qu'appelle ce bécarre; et l'*ut* bémol, comme sixième note en mode mineur, s'éloignera moins de la dominante qu'elle quitte, qu'elle rappelle, et sur laquelle elle va retomber. Ainsi le semi-ton que fait la basse en montant du *si* bémol à l'*ut* bémol est beaucoup moindre que celui que font les Furies en montant du *si* bémol à son bécarre. La septième superflue que semblent faire ces deux sons surpasse même l'octave, et c'est par cet excès que se fait la discordance du cri des Furies; car l'idée de note sensible jointe au bécarre porte naturellement la voix plus haut que l'octave de l'*ut* bémol; et cela est si vrai, que ce cri ne fait plus son effet sur le clavecin comme avec la voix, parce que le son de l'instrument ne se modifie pas de même.

Ceci, je le sais bien, est directement contraire aux calculs établis et à l'opinion commune, qui donne le nom de semi-ton mineur au passage d'une note à son dièse ou à son bémol, et de semi-ton majeur au passage d'une note au bémol supérieur ou au dièse inférieur. Mais dans ces dénominations on a eu plus d'égard à la différence du degré qu'au vrai rapport de l'intervalle, comme s'en convaincra bientôt tout homme qui aura de l'oreille et de la bonne foi. Et quant au calcul, je vous développerai quelque jour, mais à vous seul, une théorie plus naturelle, qui vous fera voir combien celle sur laquelle on a calculé les intervalles est à contre sens.

Je finirai ces observations par une remarque qu'il ne faut pas omettre: c'est que tout l'effet du passage que je viens d'examiner lui vient de ce que le morceau dans lequel il se trouve est en mode majeur; car s'il eût été mineur, le chant d'Orphée restant le même eût été sans force et sans effet, l'intonation des Furies par le bécarre eût été impossible et absurde, et il n'y auroit rien eu d'enharmonique dans le passage. Je parierois tout au monde qu'un François, ayant ce morceau à faire, l'eût traité en mode mineur. Il y auroit pu mettre d'autres beautés sans doute, mais aucune qui fût aussi simple et qui valût celle-là.

Voilà ce que ma mémoire a pu me suggérer sur ce passage et sur son explication. Ces grands effets se trouvent par le génie, qui est rare, et se sentent par l'organe sensitif, dont tant de gens sont privés; mais ils ne s'expliquent que par une étude réfléchie de l'art. Vous n'auriez pas besoin maintenant de mes analyses, si vous aviez un peu plus médité sur les réflexions que nous faisions jadis quand je vous dictois notre

Dictionnaire. Mais, avec un naturel très-vif, vous avez un esprit d'une lenteur inconcevable. Vous ne saisissez aucune idée que longtemps après qu'elle s'est présentée à vous, et vous ne voyez aujourd'hui que ce que vous avez regardé hier. Croyez-moi, mon cher prête-nom, ne nous brouillons jamais ensemble, car sans moi vous êtes nul. Je suis complaisant, vous le savez; je ne me refuse jamais au travail que vous désirez, quand vous vous donnez la peine de m'appeler et le temps de m'attendre : mais ne tentez jamais rien sans moi dans aucun genre; ne vous mêlez jamais de l'impromptu en quoi que ce soit, si vous ne voulez gâter en un instant, par votre ineptie, tout ce que j'ai fait jusqu'ici pour vous donner l'air d'un homme pensant.

SUR LA MUSIQUE MILITAIRE.

Le luxe de musique qu'on étale aujourd'hui dans celle des régimens me paroît de mauvais goût. Je n'en trouve l'effet ni guerrier, ni grave, ni gai, ni sonore; et toutes ces marches, plutôt barbouillées que travaillées, produisent toujours une mauvaise exécution, moins par la faute des musiciens que par celle de la musique.

Il y avoit une distinction à faire, et qu'on n'a pas faite, entre les musiques convenables à la troupe en parade et celles qui lui conviennent en marchant, et qui sont proprement des marches. On joue alors des airs qui, n'ayant aucun rapport à la batterie des tambours, sont plus propres à troubler et interrompre la cadence du pas des soldats qu'à la soutenir.

Les autres symphonies sont faites pour tout le corps, et doivent plaire aux officiers : celles-ci sont plus faites pour les soldats, qu'il s'agit d'animer et de récréer en marchant, et qui aimeroient mieux des airs gais et bien cadencés qu'ils pussent retenir et y faire des chansons, que toutes ces musiques de haut appareil qui ne les égayent point du tout, et auxquelles ils n'entendent rien.

Je trouve encore qu'on a eu grand tort de supprimer les fifres, qui, perçant à travers les tambours, égayent beaucoup la marche. Il est vrai qu'ils étoient détestables et multipliés très-mal à propos dans les troupes françoises : un seul eût suffi dans la colonelle de chaque régiment; et alors on eût pu, sans grands frais, en choisir ou former un bon, comme j'en ai entendu d'excellens dans les troupes étrangères.

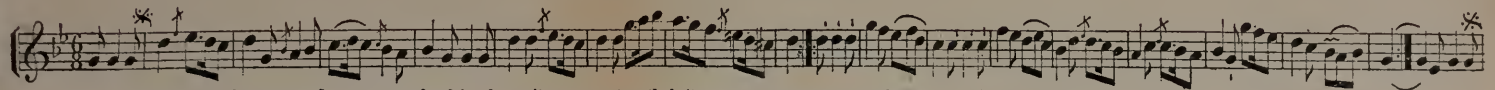
J'ai essayé de mettre mon idée en exemple dans le croquis ci-joint d'une marche adaptée à la batterie des gardes françoises.

Cette idée est que, dans l'alternation des tambours et de la musique, la cadence et la batterie ne soient point interrompues, et que le pas du soldat soit toujours également réglé. Elle est encore de lui faire entendre des airs d'une mélodie si simple qu'elle l'amuse, l'égaye, et l'excite lui-même à chanter; ce qui, peut-être, n'est pas à négliger pour un état si plein de fatigue et de misères.

J'ai fait deux petits airs de la plus grande simplicité; l'un en mineur pour le fifre, l'autre en majeur pour la musique. Ces deux airs doivent

AIRS POUR ÊTRE JOUÉS LA TROUPE MARCHANT

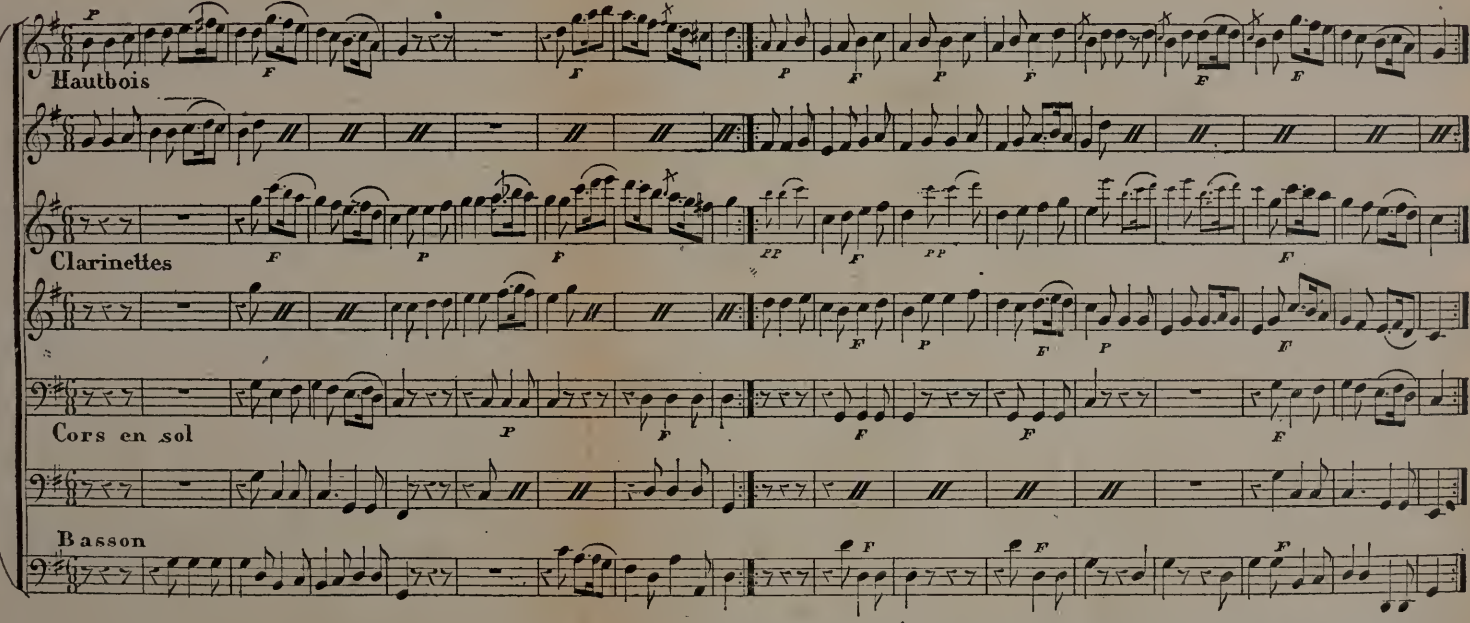
PREMIER AIR POUR LE FIFRE



Quand le Fifre reprend une seconde fois de suite son air, il doit en recommençant substituer un Ré au premier Sol, comme ci-dessus.

SECOND AIR POUR LA MUSIQUE.

Point de petites Flûtes, parcequ'elles ne sont jamais justes



N.B. Les notes plus petites que les autres dans la partie des Clarinettes doivent être jouées très doux. Pour peu qu'elles sortent trop et couvrent le chant principal il vaut mieux les supprimer et prendre l'unisson du premier hautbois.

J. J. Rousseau, t. VI, p. 237.

se succéder alternativement, sans interruption de la mesure; mais, pour laisser plus de repos aux musiciens et plus de temps aux tambours, l'air du fifre sera répété au moins deux fois de suite avant que la musique reprenne le sien. Le fifre doit être seul parmi les tambours qui sont proches des instrumens, et il doit y avoir parmi les instrumens un seul tambour qui reprenne doucement la batterie sous la musique, de manière qu'il la guide et ne la couvre pas. Au moyen de ce tambour on ôteroit cette ferraille de cymbales qui fait un très-mauvais effet.

Il seroit à désirer que les tambours fussent accordés sur la tonique *sol*, et que celui de la musique fût accordé sur la dominante *ré*. Alors l'alternation de la batterie feroit un effet plus agréable, et la musique en sortiroit mieux. Pour le fifre, il doit nécessairement être d'accord avec les autres instrumens.

L'auteur de ces petits airs ne présume pas qu'une musique aussi simple puisse être goûtée, quoique sa passion pour cet art l'engage à les proposer : si néanmoins on en vouloit faire l'essai, il avertit que cet essai ne doit pas être fait en place comme celui d'une symphonie ordinaire, mais en marchant, et dans la disposition qu'il vient de marquer. Ce n'est même qu'après une assez longue suite d'alternations qu'on peut juger si la marche est bien faite et produit bien son effet.

AIRS POUR ÊTRE JOUÉS A LA TROUPE MARCHANTE[1].

Savoir : le mineur, par un seul fifre, avec le corps des tambours accordés, s'il se peut, au *sol*.

Et le majeur, alternativement par la musique avec un seul tambour, battant à demi, et accordé, s'il se peut, au *ré*. On aura soin que, dans les alternations du fifre et de la musique, la mesure ne s'interrompe jamais.

Nota. Les airs sont faits de manière à pouvoir être un peu pressés ou ralentis sans les défigurer, selon qu'on veut marcher plus ou moins vite, mais leur meilleur effet sera sur un mouvement modéré, et sans trop presser le pas.

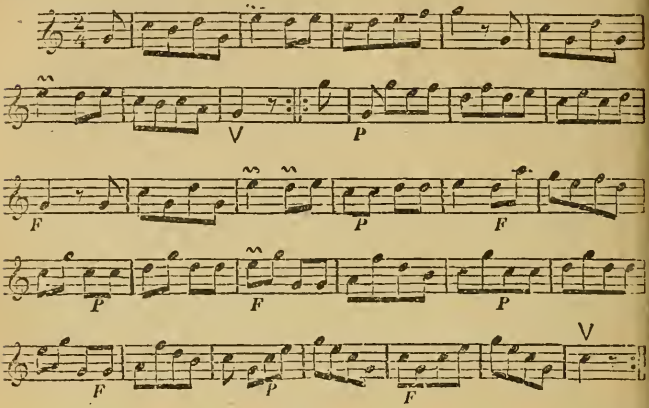
AIR DE CLOCHES[2].

J'ai fait cet air en passant sur le Pont-Neuf, impatienté d'y voir mettre en carillon des airs qui semblent choisis exprès pour y mal aller. L'espèce de perfection qu'on a mise à l'exécution ne sert qu'à mieux faire sentir combien ceux qui choisissent ces airs connoissent peu le caractère convenable au sot instrument qu'ils emploient. Si l'on faisoit des airs pour les guimbardes, il faudroit leur donner un caractère con-

1. Voy. le tableau ci-contre.

2. Cet air et la note qui le précède sont extraits du recueil gravé et publié après la mort de Rousseau, sous le titre de *Consolations des misères de ma vie*. — On trouve dans le Dictionnaire de musique, au mot *Carillon*, un autre exemple de carillon composé selon les règles établies par lui-même pour les airs de cette espèce. (Ed.)

venable à la guimbarde. Mais en France on se plaît à dénaturer le caractère de chaque instrument. Aussi chacun peut entendre à quels abominables charivaris ils donnent le nom de musique.



Je ne saurois faire entendre, en termes de carillonneur, quelle sorte d'ornement il faut donner aux notes marquées ∿ et ʌ ; mais chacun sent qu'il en faut un sensible, mais très-peu chargé.

LETTRE A M. GRIMM,

AU SUJET DES REMARQUES AJOUTÉES A SA LETTRE SUR OMPHALE.

Picas quis docuit verba nostra conari [1]?

Je vous félicite, monsieur, de votre nouvelle gloire. Vous voilà en possession d'un honneur qu'Homère et Platon n'ont eu que longtemps après leur mort, et dont Boileau seul avoit joui de son vivant parmi nous : vous avez un commentateur. Les remarques sur votre lettre n'ont pas, il est vrai, le titre de commentaires; mais vous savez que les commentateurs suppriment les choses essentielles, et étendent celles qui n'en ont pas besoin; qu'ils ont la fureur d'interpréter tout ce qui est clair; que leurs explications sont toujours plus obscures que le texte, et qu'il n'y a sorte de choses qu'ils n'aperçoivent dans leur auteur, excepté les grâces et la finesse.

Or, les remarques ne disent pas un mot d'*Omphale*, qui est le sujet de votre lettre : en revanche, elles s'étendent fort au long sur vos digressions un peu longues. Vous avez parlé du récitatif, et les remarques en

1. Cette lettre est le seul ouvrage que J.-J. Rousseau ne signa point. (Éd.)

ont un sermon dont vos paroles sont le texte. Le récitatif françois est ent; *premier point*. Le récitatif françois est monotone; *second point*. On a soin de suppléer à la définition qu'on prétend que vous deviez donner du récitatif italien. Après cela on définit le *récitatif ou la mélopée des anciens*. On définira bientôt l'ariette; et que ne définit-on point?

Grand commentaire sur ce que vous voudriez défendre à certaines gens d'écouter la musique des Pergolèse, des Buranelli, des Adolfati; ce quel commentaire prouve très-méthodiquement que vous avez raison de dire qu'on ne doit rien conclure contre le récitatif italien, de ce qu'il n'est pas écouté à l'Opéra.

Autre grand commentaire sur l'ariette, inventée à Bologne par le fameux Bernachi, mais mise en usage par d'autres, attendu que le fameux Bernachi n'étoit point compositeur, mais chanteur célèbre.

Second commentaire sur l'art d'écouter, que le commentateur prend pour l'art d'ouvrir les oreilles. Sur quoi il se plaint très-spirituellement de ce qu'on néglige l'art de comprendre.

Commentaire sur ce que vous avez dit de l'abus du geste : mais ici le commentateur prend la liberté de n'être pas de votre avis, parce que le geste est essentiel à la musique de Lulli.

Item, grand commentaire sur votre sensibilité pour les beaux-arts et pour les talens en tout genre. Vous avez élevé un temple au dieu du goût et des talens. Il faut en croire le commentateur quand il nous déclare que vos dieux ne sont point les siens. En le disant il l'a prouvé, et il peut bien être sûr qu'on ne le soupçonnera jamais de cette idolâtrie.

Passons à la clarté des interprétations : le commentateur, qui a la charité de suppléer aux définitions qu'il assure que vous avez eu tort d'omettre, vous dicte celle-ci pour le récitatif italien : « Le récitatif italien, ferme dans sa marche, donne à chaque sentiment le temps à l'orchestre de lui faciliter ses transitions de tons, et par ce moyen évite les cadences finales, et ne connoît de repos qu'à la fin du récit. L'orchestre n'obscurcit point la déclamation de l'acteur par un tas d'accords, mais à chaque différentes expressions[1] il lui confirme le même sentiment par une nouvelle façon de l'exprimer. Voilà ce qui le rend susceptible de variété. » Pour vous dire franchement mon avis sur une définition si claire, je pense que l'auteur aura entendu par hasard quelque récitatif italien, coupé de ritournelles et de traits de symphonie, et il aura bonnement pris cela pour le caractère général du récitatif; ce qu'il y a de bien assuré dans tout ceci, c'est que l'auteur de cette définition, quel qu'il soit, n'a jamais su la musique.

Mais une autre définition qu'il faut entendre par curiosité, c'est celle de l'ariette. Je vais la transcrire bien exactement. « Le fameux Bernachi a placé le mineur entre deux majeurs, et a fait répéter le premier et principal motif de chant par différentes transitions de tons, afin que l'oreille saisisse mieux, par cette répétition, le caractère des pensées de la musique. » Vous riez : patience, vous n'êtes pas au bout; il faut encore, s'il vous plaît, essuyer la note. « Ce que j'ai dit mineur, n'est

1. C'est ainsi que, dans les *Remarques*, ces mots sont en effet écrits.

souvent que corrélation de ton. C'est à l'habileté du compositeur de chercher la corrélation relative au sujet, et qui entre le mieux dans le majeur. Le mineur ou corrélation change toujours de mouvement, c'est-à-dire que si le majeur est C, le mineur sera ¾ lent, et reprend le majeur C; c'est ce qui fait l'ombre au tableau. » Ne faisons point l'injure à l'auteur de croire qu'il ait tiré tout ce galimatias de sa tête. Je pense entrevoir ici la vérité. Ces passages auront été transcrits de quelque vieux livre italien, et traduits tant bien que mal par quelqu'un qui n'entendoit rien du tout à la musique, et pas grand'chose à l'italien.

Je consens à vous faire grâce de la suite à condition que vous conviendrez que les remarques sont de vrais commentaires. Jamais les Lexicocrassus et tous les savans en *us* n'en eurent le caractère mieux marqué. Ainsi je suppose la preuve faite.

J'ignore parfaitement qui est le commentateur, mais je ne le crois pas mal avec vous : car, selon moi, ce n'est pas sans quelque finesse à sa manière qu'il affecte de relever tant de jolis endroits de votre lettre. C'est une espèce de compère qui répète les sentences de Polichinelle, et qui ne feint de s'en moquer que pour les faire mieux entendre aux spectateurs. Je sais bien que vous n'avez pas l'air de Polichinelle, mais pour le compère, je vous le dis encore, je le soupçonne d'être de vos amis.

Permettez donc que je m'adresse à vous pour lui faire passer quelques avis dont je m'imagine qu'il doit faire usage, avant que d'insérer son commentaire dans votre lettre. Comme je pourrois bien, par contagion, m'appesantir un peu sur les remarques, pour éviter du moins la monotonie, je donnerai différens noms à leur auteur. Quand il prendra la peine d'expliquer au long pourquoi il vous fait l'honneur d'être de votre avis, je l'appellerai *le commentateur*. Quand il fera semblant de vous réfuter, ce sera *le compère*, et ce sera *le critique* toutes les fois qu'il aura raison; mais je serai contraint d'être un peu sobre sur l'usage de ce dernier nom.

Qu'un commentateur soit obscur, diffus, languissant, c'est le droit du métier; mais il y a pourtant un certain point qu'il ne doit pas excéder. On ne sauroit permettre à Matanasius même de citer, à propos de l'ariette, et Mainard, qui s'aperçut le premier que le troisième vers devoit avoir un sens fini ou repos dans la stance; et la *Sophonisbe* du Trissino, modèle des trois unités; et Maigret[1], qui le premier introduisit cette règle des trois unités dans la tragédie, et qui par conséquent en instruisit Sophocle, Euripide et Sénèque; et le fameux Bernachi, dont ni vous, ni moi, ni bien d'autres n'avons entendu parler: ce qui ne doit pourtant pas vous surprendre : il y a comme cela tant de ces gens fameux que personne ne connoît, et qui passent leur vie à se célébrer les uns les autres, sans se faire connoître davantage! Quoi qu'il en soit voilà les raisons claires pourquoi l'ariette italienne n'est point réduite à folâtrer éternellement comme la françoise autour d'un *lance*, *vole chaîne*, *ramage*, raison que le compère vous reproche de n'avoir pas dite et qu'il a la bonté de dire à votre place.

1. Nous laissons ce nom tel qu'on le trouve dans toutes les éditions; mais c'est évidemment de *Mairet* que Rousseau a voulu parler. (Ed.)

Le compère prétend que, parce que le genre bouffon est connu en Italie, il n'est pas vrai que M. Rameau en soit le créateur en France : cela est extrêmement plaisant; car s'il n'eût point existé de genre bouffon en Italie, il eût été fort ridicule de dire que M. Rameau en avoit créé un *en France*. Je n'examine point si le genre bouffon existe réellement dans la musique françoise. Ce que je sais très-bien, c'est qu'il doit nécessairement être autre que le genre bouffon de la musique italienne : une oie grasse ne vole point comme une hirondelle. A l'égard de la musique de *Platée*, que le critique vous reproche d'avoir traitée de sublime, appelez-la divine, s'il l'aime mieux, mais ne vous repentez jamais de l'avoir regardée comme le chef-d'œuvre de M. Rameau, et le plus excellent morceau de musique qui jusqu'ici ait été entendu sur notre théâtre. Il faudra, je l'avoue, vous passer de l'approbation de tous ceux qui n'ont point d'autres moyens pour apprécier un ouvrage que de compter les voix qui l'ont applaudi; mais vous n'en êtes pas à prendre votre parti sur cela.

Je voudrois demander à ce grand homme, qui prend la peine d'assigner les bornes du sublime, quelle épithète il donneroit à la première scène du *Tartuffe*, surtout aux deux derniers vers :

Allons, gaupe, marchons, etc.

et à ces autres vers de la même pièce :

C'en est fait; je renonce à tous les gens de bien, etc.

Priez-le de vouloir décider si c'est là du sublime ou non. On lui en pourroit demander autant de la musique de *la Serva padrona;* mais il n'en a peut-être jamais entendu parler.

Le compère, qui prend la liberté de vous dire qu'Adolfati est mal placé dans votre citation de Pergolèse et de Buranello, trouvera bon que nous prenions la liberté de lui demander des raisons, ou du moins des raisonnemens, à lui qui ne veut passer aux autres que des propositions démontrées. Il peut n'avoir aucune connoissance des chefs-d'œuvre de cet auteur : mais l'ignorance n'excuse point un homme d'avoir mal dit, elle l'oblige seulement à se taire, surtout quand il est question de condamner publiquement un auteur vivant dont la carrière n'est que commencée. Il est vrai que cet Adolfati, qui n'a pas l'honneur d'agréer au compère, méprise très-cordialement les musiciens françois, mais il faut un peu le lui pardonner; le pauvre diable a passé par le bec de l'oie.

Il falloit absolument substituer Hasse à la place d'Adolfati, et cela par quatre raisons sans réplique : l'une, que Hasse est votre compatriote; l'autre, qu'à l'âge de quarante-huit ans il avoit fait cinquante-quatre opéras; la troisième, qu'il est le seul étranger dont les Italiens exécutent la musique.

O le méchant Boileau de n'avoir pas encensé M. de Scudéri, M. le gouverneur de Notre-Dame de la Garde, qui étoit son compatriote et son contemporain, qui faisoit tant de livres, et qui enchantoit tant d'honnêtes lecteurs ! Et ce coupable philosophe, qui a osé admirer ses compatriotes, n'auroit-il point par malheur oublié le compère ? Aussi n'a-t-il

pas l'honneur d'être son philosophe, mais le vôtre; et je me serois bien douté que vous n'aviez pas tous deux les mêmes philosophes non plus que les mêmes dieux. Hasse est le seul étranger dont les Italiens adoptent la musique. Le compère, en citant Terradeglias, a donc oublié qu'il est Espagnol. Hasse est admiré par les Italiens; les Italiens admirent bien l'Arioste[1].

Et la quatrième raison? demandera le compère. Il sera bien fâché de l'avoir oubliée. C'est que votre nom commençant par un G, et ceux de Hasse et de Haendel par un H, la proximité des lettres initiales étoit pour vous une obligation de nommer ces deux auteurs. Je vous demande pardon d'avoir fourni cette arme contre vous: mais à l'imitation du commentateur, je me réserve aussi le droit d'être quelquefois compère.

Le commentateur s'étend sur l'éloge de Pagin et de son illustre maître, et nous y applaudissons vous et moi de très-bon cœur. Il voudroit que vous eussiez dit jusqu'à quel point la nation ingrate envers un talent si sublime a osé l'humilier publiquement. Il falloit dire, *s'humilier publiquement*. Midas n'humilia point Apollon, et un cygne peut être hué par des oies sans être humilié.

Je veux être équitable, monsieur, et je ne suis pas moins prêt à donner à l'auteur des remarques les éloges qui lui sont dus, qu'à lui proposer mes doutes. Par exemple, vous avez dit que le goût des arts étoit général en France, et il l'est beaucoup trop assurément. L'imbécile multitude des prétendus connoisseurs sans lumières engendre l'avide et méprisable multitude des artistes sans talent, et le génie demeure étouffé dans la foule des sots. Vous avez dit encore qu'en fait de goût, la cour donne à la nation des modes, et les philosophes des lois. Le compère vous répond à cela par les magots de la Chine. Les vases *de fragile porcelaine*, les papiers des Indes, les estampes enluminées, voilà, selon lui, les lois données par les philosophes : quant aux modes que nous tenons de la cour, il n'en parle point. Vous dites que les philosophes donnent insensiblement du goût au peuple, c'est-à-dire du discernement pour les grands talens, et de l'admiration pour ceux qui les possèdent. Le compère vous répond que la philosophie n'inspire pas les talens, et vous avertit gravement de ne pas confondre le goût avec la sécheresse du calcul. Ma foi, je le dis de très-bon cœur, le compère me paroît un homme admirable.

Laissez dire le compère; ne doutez pas qu'en effet nous ne soyons redevables aux philosophes de ces lumières agréables qui commencent à nous éclairer, et croyez que, si la philosophie ne fait pas les grands artistes, l'argent les fait encore moins. Heureuse l'Italie, dont les habitans ont reçu de la nature ce goût exquis qui les rend sensibles aux charmes des beaux-arts! Plus heureuse la France d'acquérir ce même

[1]. Je ne prétends point ici dire du mal de Hasse, qui réellement a beaucoup de mérite, de talent, et une fécondité prodigieuse, quoique très-éloigné, selon moi, d'être l'égal de Pergolèse. J'examine seulement les raisons sur lesquelles le compère s'ingère de prescrire à M. Grimm les auteurs qu'il doit nommer, et ceux qu'il doit rejeter. Lequel des deux est le plus répréhensible, celui qui ne dit rien de Hasse, ou celui qui parle mal d'Adolfati?

goût à force d'études et de connoissances, et de devoir à l'art de penser l'art plus précieux de sentir! La philosophie, je le sais, n'engendre point le génie; mais si elle apprend aux nations à le connoître et à l'aimer, c'est lui donner un nouvel être non moins rare et non moins utile que celui qu'il tient de la nature.

Il assure qu'il n'y a point en Europe de nation plus attentive au spectacle que la françoise, et il convient que Paris est la seule ville où l'on soit contraint de poser des gardes dans les spectacles pour contenir la criaillerie des juges de Corneille, de Racine, de Quinault. Il dit dans un endroit *que la musique n'a point reçu de nos jours d'augmentation en France du côté du goût;* et dans un autre, *que M. Rameau nous a enrichis de son propre goût.* Ce sont des raffinemens de l'art, monsieur, que ces contradictions-là; c'est un moyen sûr de ne pas manquer la vérité dans les choses dont on veut raisonner sans y rien entendre.

Vous avez fini votre lettre par un trait de la plus grande beauté, et vous ne devez pas douter que celui qu'il regarde n'en ait senti la force et le vrai; c'est à ces hommes-là, quand ils sont des hommes, qu'il appartient d'apprécier le sublime. N'oubliez pas, je vous prie, à ce sujet, un petit remercîment au compère; car dans cet endroit il s'est surpassé lui-même.

C'est encore par un trait d'habileté, qui mérite quelque compliment, que le commentateur ne dit pas un mot du sujet de votre lettre. Ces mystères sont pour lui lettres closes; croyez qu'il a eu de fort bonnes raisons pour n'en point parler. Vous nous avez appris, à tous tant que nous sommes, à faire l'analyse d'une pièce de musique; vous avez trouvé l'art d'exprimer les idées, les fautes, les contre-sens du musicien, en parodiant les paroles du poëte. Vous avez fait un choix exquis de pièces de comparaison, vous avez parlé des *duos*, de l'ariette, du récitatif, en homme de goût, qui entend la musique, et qui sait réfléchir; et, fuyant également l'air bêtement suffisant et la fourbe et maligne hypocrisie des écrits à la mode, vous avez eu la difficile modestie de ne juger que sur des raisons, et le courage de prononcer avec fermeté. Je me contente d'exposer ces choses; peut-être ne seront-elles louées de personne, mais à coup sûr beaucoup de gens en profiteront.

Quant à moi, qui vous dis librement ce que je pense à charge et à décharge, et à qui vos écrits donnent le droit d'être difficile avec vous, je voudrois premièrement que vous eussiez choisi un autre texte qu'*Omphale*; cette misérable rapsodie n'étoit pas digne de vous occuper. Je voudrois encore que vous eussiez mieux fait sentir la différence qui caractérise les deux récitatifs, et la raison décisive qui assure la supériorité au récitatif italien : savoir le rapport plus grand de celui-ci à la déclamation italienne que du récitatif françois à la déclamation françoise. Proprement les François n'ont point de vrai récitatif; ce qu'ils appellent ainsi n'est qu'une espèce de chant mêlé de cris; leurs airs ne sont à leur tour qu'une espèce de récitatif mêlé de chant et de cris : tout cela se confond, on ne sait ce que c'est que tout cela. Je crois pouvoir défier tout homme d'assigner dans la musique françoise aucune différence précise qui distingue ce qu'ils appellent récitatif de ce qu'ils

appellent air. Car je ne pense pas que personne ose alléguer la mesure : la preuve qu'il n'y en a point dans la musique française, c'est qu'il y faut toujours quelqu'un pour marquer la mesure. Combien d'étrangers ce maudit bâton ne fait-il pas déserter de notre Opéra !

En remarquant très-bien la grande supériorité de l'ariette italienne, par la force et la variété des passions et des tableaux, vous auriez dû peut-être relever un ridicule contre-sens qu'on y trouve souvent, et qui est la seule chose que les musiciens françois en ont fidèlement copiée : c'est que les paroles roulant ordinairement sur une comparaison, dont la première partie de l'ariette fait le premier membre, et la seconde le second, quand le musicien reprend le rondeau pour finir sur la première partie, il nous offre un sens tout semblable à celui d'un discours exactement ponctué, qui finiroit par une virgule.

Mais revenons au pauvre compère, qui se morfond peut-être à écouter et ne point entendre.

Le critique vous a donné un avis dont je vous conseille de faire votre profit; c'est d'être sobre sur les louanges dans un pays où elles sont si fort à la mode : déchirer ou encenser, voilà le partage des âmes basses. Soyez toujours prêt à rendre avec plaisir justice au mérite; c'en est assez pour vous, et c'en seroit beaucoup trop pour un homme ordinaire. Je ne vous dirai pas : « Ne flattez jamais personne; » si je vous en croyois capable, je ne vous dirois rien; mais je vous dirai de très-bon cœur : « Vous méprisez trop les éloges pour qu'il vous soit permis d'en inquiéter les gens dignes de votre estime. » Quant au critique, on peut croire, en lisant ses remarques, que son prétendu détachement des louanges pourroit bien être un tour d'adresse pour tâcher de donner quelque valeur aux siennes, c'est-à-dire à celles qu'il donne, et l'on y voit du moins très-clairement qu'il n'est pas homme à s'en faire faute dans le besoin.

Le compère ne me paroît pas extrêmement content de votre temple, et, comme il ne sauroit le voir que par dehors, il n'y a pas grand mal à cela; mais le critique vous y reproche des groupes singuliers, et je vous avoue que je suis de son avis. Je sais bien que cette singularité, qu'il aura prise pour une maladresse, est un arrangement très-méthodique et l'effet d'un système raisonné : mais c'est le système propre que je condamne. Vous admirez tous les talens, et c'est tant mieux pour eux et pour vous; mais vous les admirez tous également, et voilà ce que je ne puis vous passer. Vous prétendez qu'ils ont tous la même origine, et que le génie qui les engendre les ennoblit également. Mais les génies eux-mêmes, direz-vous qu'ils sont tous égaux? Il n'est pas temps d'entrer ici dans une longue dissertation à ce sujet; je voudrois au moins vous faire convenir qu'il y a bien des différences dans les parties requises, dans les difficultés à surmonter, et que le génie étroit qui fait un fort bel *adagio* est bien loin du puissant génie qui ose expliquer l'univers.

J'aime la musique peut-être autant que vous, mais je n'en aime pas moins le mot de Philippe qui faisoit honte à son fils de chanter si bien; il ne lui eût pas fait honte d'être aussi savant que son maître. Vous me

citerez peut-être un roi qui joue de la flûte, et je vous répondrai que ce n'est pas sans peine qu'il s'est acquis le droit d'en jouer.

Donnez-moi seulement du goût et des organes, je vais danser comme Dupré, ou chanter comme Jelyotte. Joignez au goût de la science et de l'imagination, je ferai un opéra comme Rameau. Pour composer un roman passable, il faut encore une grande connoissance du cœur humain et des extravagances de l'amour. La dialectique, et c'est un talent comme les autres, est nécessaire avec tout cela pour dialoguer une bonne tragédie : ce ne sera point encore assez pour faire un livre de philosophie, si vous n'avez un esprit juste, élevé, pénétrant, et exercé à la méditation. Le bon général doit être robuste, courageux, prudent, ferme, éloquent, prévoyant, et fertile en ressources. Enfin, toutes ces qualités, je dis toutes sans exception, et par-dessus toutes encore, une âme grande et sublime, maîtresse de ses passions, et une inouïe excellence de vertu, voilà les talens que celui qui gouverne un peuple est obligé d'avoir. Les talens ne sont donc pas égaux par leur nature; ils le sont beaucoup moins encore par leur objet. Tous les autres sont bons pour amuser, gâter ou désoler les hommes. Ce dernier seul est fait pour les rendre heureux. Cela décide la question, ce me semble.

Le critique vous avertit encore de ne point vous montrer partial, et il vous dit cela au sujet de Rameau. C'est un autre avis très-sage dont je le remercie pour vous. Ce sera aussi le sujet du dernier article de ma lettre; car je me fais un vrai plaisir de commenter votre commentateur.

Je voudrois d'abord tâcher de fixer à peu près l'idée qu'un homme raisonnable et impartial doit avoir des ouvrages de M. Rameau; car je compte pour rien les clabauderies des cabales pour et contre. Quant à moi, j'en pourrois mal juger par défaut de lumières; mais, si la raison ne se trouve pas dans ce que j'en dirai, l'impartialité s'y trouvera sûrement, et ce sera toujours avoir fait le plus difficile.

Les ouvrages théoriques de M. Rameau ont ceci de fort singulier, qu'ils ont fait une grande fortune sans avoir été lus, et ils le seront bien moins désormais, depuis qu'un philosophe[1] a pris la peine d'écrire le sommaire de la doctrine de cet auteur. Il est bien sûr que cet abrégé anéantira les originaux, et avec un tel dédommagement on n'aura aucun sujet de les regretter. Ces différens ouvrages ne renferment rien de neuf ni d'utile, que le principe de la basse fondamentale[2] : mais ce n'est pas peu de chose que d'avoir donné un principe, fût-il même arbitraire, à un art qui sembloit n'en point avoir, et d'en avoir tellement facilité les règles, que l'étude de la composition, qui étoit autrefois une affaire de vingt années, est à présent celle de quelques mois. Les musiciens ont saisi avidement la découverte de M. Rameau, en affectant de la dédaigner. Les élèves se sont multipliés avec une rapidité étonnante; on n'a vu de tous côtés que petits compositeurs de deux jours,

1. M. d'Alembert.
2. Ce n'est point par oubli que je ne dis rien ici du prétendu principe physique de l'harmonie.

la plupart sans talent, qui faisoient les docteurs aux dépens de leur maître; et les services très-réels, très-grands et très-solides que M. Rameau a rendus à la musique, ont en même temps amené cet inconvénient, que la France s'est trouvée inondée de mauvaise musique et de mauvais musiciens, parce que, chacun croyant connoître toutes les finesses de l'art dès qu'il en a su les élémens, tous se sont mêlés de faire de l'harmonie, avant que l'oreille et l'expérience leur eussent appris à discerner la bonne.

A l'égard des opéras de M. Rameau, on leur a d'abord cette obligation, d'avoir les premiers élevé le théâtre de l'Opéra au-dessus des tréteaux du pont Neuf. Il a franchi hardiment le petit cercle de très-petite musique autour duquel nos petits musiciens tournoient sans cesse depuis la mort du grand Lulli; de sorte que quand on seroit assez injuste pour refuser des talens supérieurs à M. Rameau, on ne pourroit au moins disconvenir qu'il ne leur ait en quelque sorte ouvert la carrière, et qu'il n'ait mis les musiciens qui viendront après lui à portée de déployer impunément les leurs; ce qui assurément n'étoit pas une entreprise aisée. Il a senti les épines; ses successeurs cueilleront les roses.

On l'accuse assez légèrement, ce me semble, de n'avoir travaillé que sur de mauvaises paroles: d'ailleurs, pour que ce reproche eût le sens commun, il faudroit montrer qu'il a été à portée d'en choisir de bonnes. Aimeroit-on mieux qu'il n'eût rien fait du tout? Un reproche plus juste est de n'avoir pas toujours entendu celles dont il s'est chargé, d'avoir souvent mal saisi les idées du poëte, ou de n'en avoir pas substitué de plus convenables, et d'avoir fait beaucoup de contre-sens. Ce n'est pas sa faute s'il a travaillé sur de mauvaises paroles; mais on peut douter s'il en eût fait valoir de meilleures. Il est certainement, du côté de l'esprit et de l'intelligence, fort au-dessous de Lulli, quoiqu'il lui soit presque toujours supérieur du côté de l'expression. M. Rameau n'eût pas plus fait le monologue de *Roland*[1], que Lulli celui de *Dardanus*.

Il faut reconnoître dans M. Rameau un très-grand talent, beaucoup de feu, une tête bien sonnante, une grande connoissance des renversemens harmoniques et de toutes les choses d'effet; beaucoup d'art pour s'approprier, dénaturer, orner, embellir les idées d'autrui, et retourner les siennes; assez peu de facilité pour en inventer de nouvelles; plus d'habileté que de fécondité, plus de savoir que de génie, ou au moins un génie étouffé par trop de savoir; mais toujours de la force et de l'élégance, et très-souvent du beau chant.

Son récitatif est moins naturel, mais beaucoup plus varié que celui de Lulli; admirable dans un petit nombre de scènes, mauvais presque partout ailleurs: ce qui est peut-être autant la faute du genre que la sienne; car c'est souvent pour avoir trop voulu s'asservir à la déclamation qu'il a rendu son chant baroque et ses transitions dures. S'il eût eu la force d'imaginer le vrai récitatif, et de le faire passer chez cette troupe moutonnière, je crois qu'il y eût pu exceller.

Il est le premier qui ait fait des symphonies et des accompagnemens

1. Acte IV, scène II.

travaillés, et il en a abusé. L'orchestre de l'Opéra ressembloit, avant lui, à une troupe de quinze-vingts attaquée de paralysie. Il les a un peu dégourdis. Ils assurent qu'ils ont actuellement de l'exécution; mais je dis, moi, que ces gens-là n'auront jamais ni goût ni âme. Ce n'est encore rien d'être ensemble, de jouer fort ou doux, et de bien suivre un acteur. Renforcer, adoucir, appuyer, dérober des sons, selon que le bon goût ou l'expression l'exigent; prendre l'esprit d'un accompagnement, faire valoir et soutenir des voix, c'est l'art de tous les orchestres du monde, excepté celui de notre Opéra.

Je dis que M. Rameau a abusé de cet orchestre tel quel. Il a rendu ses accompagnemens si confus, si chargés, si fréquens, que la tête a peine à tenir au tintamarre continuel de divers instrumens pendant l'exécution de ses opéras, qu'on auroit tant de plaisir à entendre s'ils étourdissoient un peu moins les oreilles. Cela fait que l'orchestre, à force d'être sans cesse en jeu, ne saisit, ne frappe jamais, et manque presque toujours son effet.

Il faut qu'après une scène de récitatif un coup d'archet inattendu réveille le spectateur le plus distrait, et le force d'être attentif aux images que l'auteur va lui présenter, ou de se prêter aux sentimens qu'il veut exciter en lui. Voilà ce qu'un orchestre ne fera point quand il ne cesse de racler.

Une autre raison plus forte contre les accompagnemens trop travaillés, c'est qu'ils font tout le contraire de ce qu'ils devroient faire. Au lieu de fixer plus agréablement l'attention du spectateur, ils la détruisent en la partageant. Avant qu'on me persuade que c'est une belle chose que trois ou quatre dessins entassés l'un sur l'autre par trois ou quatre espèces d'instrumens, il faudra qu'on me prouve que trois ou quatre actions sont nécessaires dans une comédie. Toutes ces belles finesses de l'art, ces imitations, ces doubles dessins, ces basses contraintes, ces contrefugues, ne sont que des monstres difformes, des monumens du mauvais goût, qu'il faut reléguer dans les cloîtres comme dans leur dernier asile.

Pour revenir à M. Rameau, et finir cette digression, je pense que personne n'a mieux que lui saisi l'esprit des détails, personne n'a mieux su l'art des contrastes; mais en même temps personne n'a moins su donner à ses opéras cette unité si savante et si désirée; et il est peut-être le seul au monde qui n'ait pu venir à bout de faire un bon ouvrage de plusieurs beaux morceaux fort bien arrangés.

Et ungues
Exprimet, et molles imitabitur ære capillos :
Infelix operis summa, quia ponere totum
Nesciet !

(Hor., *de Art. poet.*, v. 32.)

Voilà, monsieur, ce que je pense des ouvrages du célèbre M. Rameau, auquel il faudroit que la nation rendît bien des honneurs pour lui accorder ce qu'elle lui doit. Je sais fort bien que ce jugement ne contentera ni ses partisans ni ses ennemis : aussi n'ai-je voulu que le rendre équitable, et je vous le propose, non comme la règle du vôtre, mais comme un exemple de la sincérité avec laquelle il convient qu'un hon-

nête homme parle des grands talens qu'il admire, et qu'il ne croit pas sans défaut.

J'approuve votre goût pour tout ce qui porte l'empreinte du génie; mais si vous en croyez l'avis d'un homme sincère et qui a quelque expérience, pour l'honneur des arts, et la pureté de vos plaisirs, tenez-vous-en à l'admiration des ouvrages et ne désirez jamais d'en connoître les auteurs. Vous vivrez dans des sociétés où vous ne trouverez que cabales et enthousiastes, et dont tous les membres savent déjà très-décidément s'ils trouveront bons ou mauvais des ouvrages qui sont encore à faire : garantissez-vous de tout ce vil fanatisme comme d'un vice fatal au jugement et capable même de souiller le cœur à la longue. Que votre esprit reste toujours aussi libre que votre âme; souvenez-vous des justes railleries de Platon sur cet acteur que les vers d'un seul poëte mettoient hors de lui, et qui n'étoit que glace à la lecture de tous les autres; et sachez qu'il n'y a point d'homme au monde, quelque génie qu'il puisse avoir, qui soit en droit d'asservir votre raison, pas même M. de Voltaire, le maître dans l'art d'écrire de tous les hommes vivans. En un mot, je veux vous voir parcourant *la Henriade* quand le cœur vous palpitera et que vous vous sentirez touché, transporté d'admiration, oser vous écrier en versant des larmes : «Non, grand homme, vous n'êtes point encore le rival d'Homère. »

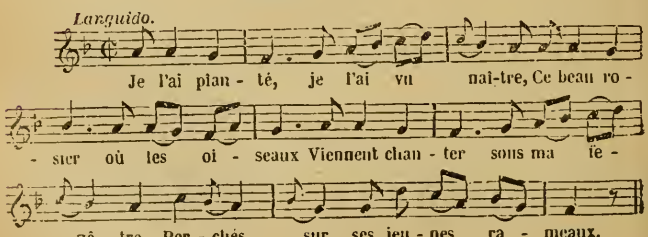
Pardonnez-moi, monsieur, un zèle peut-être indiscret, mais dicté par l'estime que ceux de vos écrits que j'ai vus m'ont inspirée pour vous. Le public les a jugés et applaudis, et y a reconnu avec plaisir l'homme d'esprit et de goût; quant à moi, j'ai cru, avec beaucoup plus de plaisir encore, y reconnoître le vrai philosophe et l'ami des hommes. Continuez donc d'aimer et de cultiver des talens qui vous sont chers et dont vous faites un bon usage; mais n'oubliez pas pourtant de jeter de temps en temps sur tout cela le coup d'œil du sage, et de rire quelquefois de tous ces jeux d'enfans.

Je suis, etc.

CHOIX DE ROMANCES ET AIRS DÉTACHÉS.

LE ROSIER,

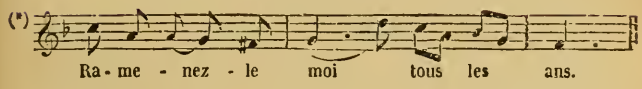
PAROLES DE DELEYRE.



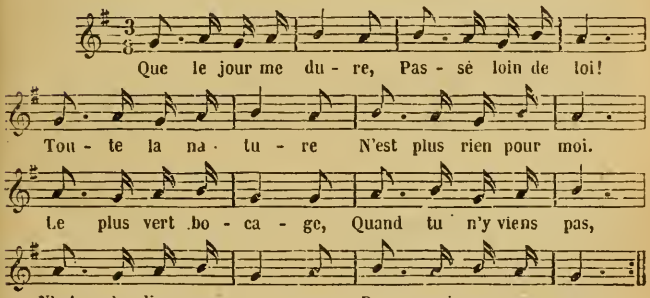
Joyeux oiseaux, troupe amoureuse,
Ah! par pitié ne chantez pas.
L'amant qui me rendoit heureuse
Est parti pour d'autres climats.

Pour les trésors du nouveau monde
Il fuit l'amour, brave la mort.
Hélas! pourquoi chercher sur l'onde
Le bonheur qu'il trouvoit au port?

Vous, passagères hirondelles,
Qui revenez chaque printemps,
Oiseaux sensibles et fidèles,
* Ramenez-le moi tous les ans.



AIR DE TROIS NOTES[1].



Hélas! si je passe
Un jour sans te voir,
Je cherche ta trace
Dans mon désespoir.
Quand je l'ai perdue,
Je reste à pleurer;
Mon âme éperdue
Est près d'expirer.

1. Tout dispose à croire que les paroles de cet air sont de Rousseau; cependant on ne peut l'affirmer. (Éd.)

Le cœur me palpite
Quand j'entends ta voix;
Tout mon sang s'agite
Dès que je te vois.
Ouvres-tu la bouche,
Les cieux vont s'ouvrir;
Si ta main me touche,
Je me sens frémir.

RONDEAU,

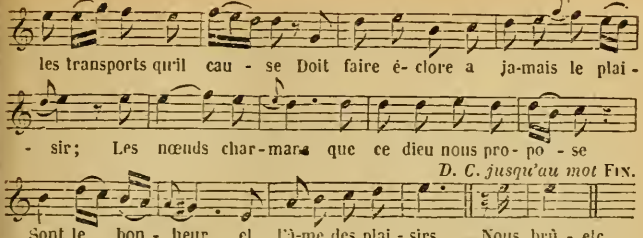
Composé pour M. de Grammon, qui a fourni les paroles.

Larghetto.

Nous brû - le - rons d'u - ne flam - me par - fai- te, Le tendre A-mour of - fre des biens, of - fre des biens char- - mans; Nous brû - le - rons d'u - ne flam - me par - - fai - te, Le tendre A - mour of - fre des biens char-mans, of - - fre des biens char - mans. Tant de plai - sir la rend en - cor plus bel - le, Et nos deux cœurs n'en sont que plus cons - tans. Tant de plai - sir la rend en - cor plus bel - le, Et nos deux cœurs n'en sont que plus cons - tans, n'en sont que plus cons - tans. Nous brû- etc. Pour nous, l'A-mour, dans

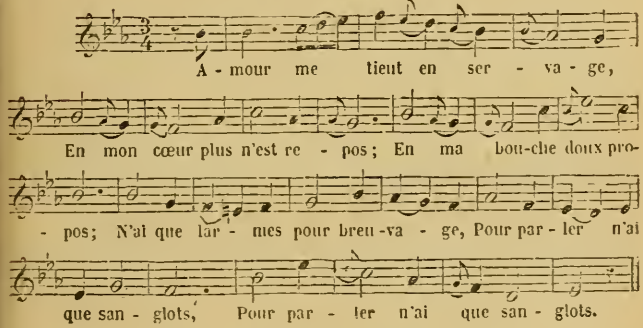
FIN.

1. Ce rondeau, composé pour une haute-contre, est dans le ton d'*ut mineur*. Il a été transposé ici pour la commodité de la voix.



ROMANCE DE ROGER.

Paroles de M. d'Ussieux.



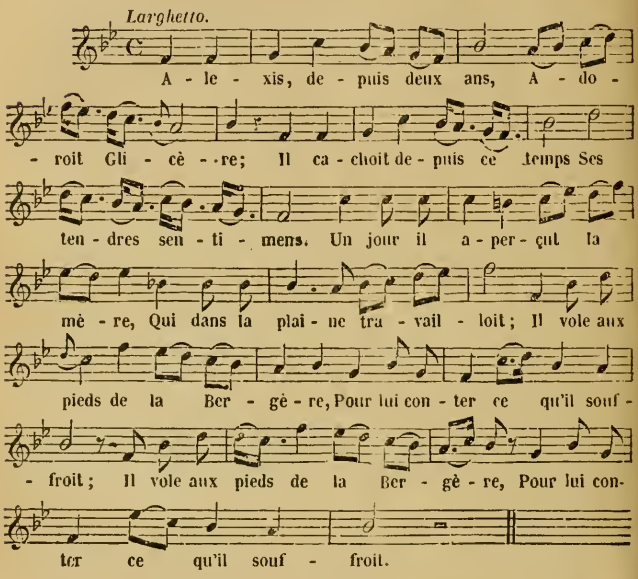
Bien se voit que de ma vie
Fleur se passe chaque jour.
Si n'aimez à votre tour.
Las! dans peu, gente Émilie,
Mourrai victime d'amour.

Ah! si me pouviez entendre,
Si saviez qui m'amoindrit,
Que Roger d'amour périt,
Vous connois âme assez tendre,
Me pleureriez un petit.

Mais non, non, ne craignez mie,
Mon secret point ne dirai;
Avec moi, quand finirai,
Vous le promets, belle amie,
Au tombeau l'emporterai.

ROMANCE D'ALEXIS.

Les paroles sont tirées d'un Prospectus de M. de La Fore.



Il frappe tout doucement,
Elle ouvrit la porte.
« Ah ! dit-il, un seul moment
Écoutez mon tourment;
De la tendresse la plus forte
Laissez-moi vous conter l'ardeur,
Et dans mon âme presque morte
Faites renaître le bonheur.

— Vous ne pouvez pas entrer,
Lui répondit-elle:
Vous me faites frissonner,
On peut nous écouter.
Non, non, je ne suis pas cruelle:
Par tant d'amour vous me charmez:
Mais voyez ma frayeur mortelle,
Et laissez-moi, si vous m'aimez.

— Eh bien! je vous obéis.
O vous que j'adore,
Si vous aimez Alexis,
Tous ses maux sont finis.
Mais jurez-moi qu'avant l'aurore,
En menant paître vos moutons,
Nous nous dirons cent fois encore
Que pour toujours nous nous aimons. »

La peur fit qu'elle jura
D'aller sur l'herbette.
Il prit sa main, la baisa,
Et puis s'en alla.
Le lendemain la bergerette
Voulut accomplir son serment;
Hélas! on dit que la pauvrette
Perdit beaucoup en s'acquittant.

PROJET

CONCERNANT DE NOUVEAUX SIGNES POUR LA MUSIQUE,

LU PAR L'AUTEUR A L'ACADÉMIE DES SCIENCES LE 22 AOUT 1742.

Ce projet tend à rendre la musique plus commode à noter, plus aisée à apprendre, et beaucoup moins diffuse.

Il paroît étonnant que les signes de la musique étant restés aussi longtemps dans l'état d'imperfection où nous les voyons encore aujourd'hui, la difficulté de l'apprendre n'ait pas averti le public que c'étoit la faute des caractères, et non pas celle de l'art. Il est vrai qu'on a donné souvent des projets en ce genre; mais de tous ces projets, qui, sans avoir les avantages de la musique ordinaire, en avoient presque tous les inconvéniens, aucun que je sache n'a jusqu'ici touché le but, soit qu'une pratique trop superficielle ait fait échouer ceux qui l'ont voulu considérer théoriquement, soit que le génie étroit et borné des musiciens ordinaires les ait empêchés d'embrasser un plan général et raisonné, et de sentir les vrais inconvéniens de leur art, de la perfection actuelle duquel ils sont d'ailleurs pour l'ordinaire très-entêtés.

Cette quantité de lignes, de clefs, de transpositions, de dièses, de bémols, de bécarres, de mesures simples et composées, de rondes, de blanches, de noires, de croches, de doubles, de triples croches, de pauses, de demi-pauses, de soupirs, de demi-soupirs, de quarts de soupir, etc., donne une foule de signes et de combinaisons, d'où résultent deux inconvéniens principaux, l'un d'occuper un trop grand volume, et l'autre de surcharger la mémoire des écoliers; de façon que, l'oreille étant formée, et les organes ayant acquis toute la facilité nécessaire longtemps avant qu'on soit en état de chanter à livre ouvert, il s'ensuit que la difficulte est toute dans l'observation des règles, et non dans l'exécution du chant.

Le moyen qui remédiera à l'un de ces inconvéniens remédiera aussi à l'autre; et dès qu'on aura inventé des signes équivalens, mais plus simples et en moindre quantité, ils auront par là même plus de précision, et pourront exprimer autant de choses en moins d'espace.

Il est avantageux outre cela que ces signes soient déjà connus, afin que l'attention soit moins partagée, et faciles à figurer, afin de rendre la musique plus commode.

Il faut pour cet effet considérer deux objets principaux, chacun en particulier; le premier doit être l'expression de tous les sons possibles, et l'autre, celle de toutes les différentes durées, tant des sons que de leurs silences relatifs, ce qui comprend aussi la différence des mouvemens.

Comme la musique n'est qu'un enchaînement de sons qui se font entendre ou tous ensemble, ou successivement, il suffit que tous ces sons aient des expressions relatives qui leur assignent à chacun la place qu'il doit occuper par rapport à un certain son fondamental, pourvu que ce son soit nettement exprimé, et que la relation soit facile à connoître : avantages que n'a déjà point la musique ordinaire, où le son fondamental n'a nulle évidence particulière, et où tous les rapports des notes ont besoin d'être longtemps étudiés.

Prenant *ut* pour ce son fondamental, auquel tous les autres doivent se rapporter, et l'exprimant par le chiffre 1, nous aurons à sa suite l'expression des sept sons naturels, *ut*, *ré*, *mi*, *fa*, *sol*, *la*, *si*, par les sept chiffres 1, 2, 3. 4, 5, 6, 7; de façon que tant que le chant roulera dans l'étendue des sept sons, il suffira de les noter chacun par son chiffre correspondant, pour les exprimer tous sans équivoque.

Mais quand il est question de sortir de cette étendue pour passer dans d'autres octaves, alors cela forme une nouvelle difficulté.

Pour la résoudre, je me sers du plus simple de tous les signes, c'est-à-dire du point. Si je sors de l'octave par laquelle j'ai commencé, pour faire une note dans l'étendue de l'octave qui est au-dessus, et qui commence à l'*ut* d'en haut, alors je mets un point au-dessus de cette note par laquelle je sors de mon octave; et ce point une fois placé, c'est un indice que, non-seulement la note sur laquelle il est, mais encore toutes celles qui la suivront sans aucun signe qui le détruise, devront être prises dans l'étendue de cette octave supérieure où je suis entré.

Au contraire, si je veux passer à l'octave qui est au-dessous de celle où je me trouve, alors je mets le point sous la note par laquelle j'y entre. En un mot, quand le point est sur la note, vous passez dans l'octave supérieure; s'il est au-dessous, vous passez dans l'inférieure : et quand vous changeriez d'octave à chaque note, ou que vous voudriez monter ou descendre de deux ou trois octaves tout d'un coup ou successivement, la règle est toujours générale, et vous n'avez qu'à mettre autant de points au-dessous ou au-dessus que vous avez d'octaves à descendre ou à monter.

Ce n'est pas à dire qu'à chaque point vous montiez ou descendiez d'une octave, mais à chaque point vous passez dans une octave différente de celle où vous êtes par rapport au son fondamental *ut* d'en bas

lequel ainsi se trouve bien dans la même octave en descendant diatoniquement, mais non pas en montant. Sur quoi il faut remarquer que je ne me sers du mot d'octave qu'abusivement, et pour ne pas multiplier inutilement les termes, parce que proprement cette étendue n'est composée que de sept notes, le 1 d'en haut qui commence une autre octave n'y étant pas compris.

Mais cet *ut*, qui, par la transposition, doit toujours être le nom de la tonique dans les tons majeurs et celui de la médiante dans les tons mineurs, peut, par conséquent, être pris sur chacune des douze cordes du système chromatique; et, pour la désigner, il suffira de mettre à la marge le chiffre qui exprimeroit cette corde sur le clavier dans l'ordre naturel; c'est-à-dire que le chiffre de la marge, qu'on peut appeler la clef, désigne la touche du clavier qui doit s'appeler *ut*, et par conséquent être tonique dans les tons majeurs, et médiante dans les mineurs. Mais, à le bien prendre, la connoissance de cette clef n'est que pour les instrumens, et ceux qui chantent n'ont pas besoin d'y faire attention.

Par cette méthode, les mêmes noms sont toujours conservés aux mêmes notes : c'est-à-dire que l'art de solfier toute musique possible consiste précisément à connoître sept caractères uniques et invariables, qui ne changent jamais ni de nom ni de position; ce qui me paroît plus facile que cette multitude de transpositions et de clefs qui, quoique ingénieusement inventées, n'en sont pas moins le supplice des commençans.

Une autre difficulté, qui naît de l'étendue du clavier et des différentes octaves où le ton peut être pris, se résout avec la même aisance. On conçoit le clavier divisé par octaves depuis la première tonique : la plus basse octave s'appelle A, la seconde B, la troisième C., etc.; de façon qu'écrivant au commencement d'un air la lettre correspondante à l'octave dans laquelle se trouve la première note de cet air, sa position précise est connue, et les points vous conduisent ensuite partout sans équivoque. De là découle encore généralement et sans exception le moyen d'exprimer les rapports et tous les intervalles, tant en montant qu'en descendant, des reprises et des rondeaux, comme on le verra détaillé dans mon grand projet.

La corde du ton, le mode (car je le distingue aussi) et l'octave étant ainsi bien désignés, il faudra se servir de la transposition pour les instrumens comme pour la voix, ce qui n'aura nulle difficulté pour les musiciens instruits, comme ils doivent l'être, des tons et des intervalles naturels à chaque mode, et de la manière de les trouver sur leurs instrumens; il en résultera au contraire cet avantage important, qu'il ne sera pas plus difficile de transporter toutes sortes d'airs un demi-ton ou un ton plus haut ou plus bas, suivant le besoin, que de les jouer sur leur ton naturel; ou, s'il s'y trouve quelque peine, elle dépendra uniquement de l'instrument, et jamais de la note, qui, par le changement d'un seul signe, représentera le même air sur quelque ton que l'on veuille proposer : de sorte enfin qu'un orchestre entier, sur un simple avertissement du maître, exécuteroit sur-le-champ en *mi* ou en *sol* une

pièce notée en *fa*, en *la*, en *si* bémol, ou en tout autre ton imaginable; chose impossible à pratiquer dans la musique ordinaire, et dont l'utilité se fait assez sentir à ceux qui fréquentent les concerts. En général, ce qu'on appelle chanter et exécuter au naturel est peut-être ce qu'il y a de plus mal imaginé dans la musique : car si les noms des notes ont quelque utilité réelle, ce ne peut être que pour exprimer certains rapports, certaines affections déterminées dans les progressions des sons. Or, dès que le ton change, les rapports des sons et la progression changeant aussi, la raison dit qu'il faut de même changer les noms des notes en les rapportant par analogie au nouveau ton; sans quoi l'on renverse le sens des noms, et l'on ôte aux mots le seul avantage qu'ils puissent avoir, qui est d'exciter d'autres idées avec celles des sons. Le passage du *mi* au *fa*, ou du *si* à l'*ut*, excite naturellement dans l'esprit du musicien l'idée du demi-ton. Cependant, si l'on est dans le ton de *si* ou dans celui de *mi*, l'intervalle du *si* à l'*ut*, ou du *mi* au *fa*, est toujours d'un ton, et jamais d'un demi-ton. Donc, au lieu de conserver des noms qui trompent l'esprit et qui choquent l'oreille exercée par une différente habitude, il est important de leur en appliquer d'autres dont le sens connu, au lieu d'être contradictoire, annonce les intervalles qu'ils doivent exprimer. Or, tous les rapports des sons du système diatonique se trouvent exprimés, dans le majeur, tant en montant qu'en descendant, dans l'octave comprise entre deux *ut*, suivant l'ordre naturel, et, dans le mineur, dans l'octave comprise entre deux *la*, suivant le même ordre en descendant seulement; car, en montant, le mode mineur est assujetti à des affections différentes qui présentent de nouvelles réflexions pour la théorie, lesquelles ne sont pas aujourd'hui de mon sujet, et qui ne font rien au système que je propose.

J'en appelle à l'expérience sur la peine qu'ont les écoliers à entonner, par les noms primitifs, des airs qu'ils chantent avec toute la facilité du monde au moyen de la transposition, pourvu, toujours, qu'ils aient acquis la longue et nécessaire habitude de lire les bémols et les dièses des clefs, qui font, avec leurs huit positions, quatre-vingts combinaisons inutiles et toutes retranchées par ma méthode.

Il s'ensuit de là que les principes qu'on donne pour jouer des instrumens ne valent rien du tout; et je suis sûr qu'il n'y a pas un bon musicien qui, après avoir préludé dans le ton où il doit jouer, ne fasse plus d'attention dans son jeu au degré du ton où il se trouve, qu'au dièse ou au bémol qui l'affecte. Qu'on apprenne aux écoliers à bien connoître les deux modes et la disposition régulière des sons convenables à chacun, qu'on les exerce à préluder en majeur et en mineur sur tous les sons de l'instrument, chose qu'il faut toujours savoir, quelque méthode qu'on adopte; alors, qu'on leur mette ma musique entre les mains, j'ose répondre qu'elle ne les embarrassera pas un quart d'heure.

On seroit surpris si l'on faisoit attention à la quantité de livres et de préceptes qu'on a donnés sur la transposition; ces gammes, ces échelles, ces clefs supposées, font le fatras le plus ennuyeux qu'on puisse imaginer; et tout cela, faute d'avoir fait cette réflexion très-simple, que, dès que la corde fondamentale du ton est connue sur le clavier naturel,

comme tonique, c'est-à-dire comme *ut* ou *la*, elle détermine seule le rapport et le ton de toutes les autres notes, sans égard à l'ordre primitif.

Avant que de parler des changemens de ton, il faut expliquer les altérations accidentelles des sons qui s'y présentent à tout moment.

Le dièse s'exprime par une petite ligne qui croise la note en montant de gauche à droite. *Sol* diésé, par exemple, s'exprime ainsi 5, *fa* diésé, ainsi 4. Le bémol s'exprime aussi par une semblable ligne qui croise la note en descendant 7, 2; et ces signes, plus simples que ceux qui sont en usage, servent encore à montrer à l'œil le genre d'altération qu'ils causent.

Le bécarre n'a d'utilité que par le mauvais choix du dièse et du bémol; et, dès que les signes qui les expriment seront inhérens à la note, le bécarre deviendra entièrement superflu : je le retranche donc comme inutile; je le retranche encore comme équivoque, puisque les musiciens s'en servent souvent en deux sens absolument opposés, et laissent ainsi l'écolier dans une incertitude continuelle sur son véritable effet.

A l'égard des changemens de ton, soit pour passer du majeur au mineur, ou d'une tonique à une autre, il n'est question que d'exprimer la première note de ce changement, de manière à représenter ce qu'elle étoit dans le ton d'où l'on sort, et ce qu'elle est dans celui où l'on entre; ce que l'on fait par une double note séparée par une petite ligne horizontale comme dans les fractions : le chiffre qui est au-dessus exprime la note dans le ton d'où l'on sort, et celui de dessous représente la même note dans le ton où l'on entre; en un mot, le chiffre inférieur indique le nom de la note, et le chiffre supérieur sert à en trouver le ton.

Voilà pour exprimer tous les sons imaginables en quelque ton que l'on puisse être ou que l'on veuille entrer. Il faut passer à présent à la seconde partie, qui traite des valeurs des notes et de leurs mouvemens.

Les musiciens reconnoissent au moins quatorze mesures différentes dans la musique : mesures dont la distinction brouille l'esprit des écoliers pendant un temps infini. Or je soutiens que tous les mouvemens de ces différentes mesures se réduisent uniquement à deux; savoir, mouvement à deux temps, et mouvement à trois temps; et j'ose défier l'oreille la plus fine d'en trouver de naturels qu'on ne puisse exprimer avec toute la précision possible par l'une de ces deux mesures. Je commencerai donc par faire main basse sur tous ces chiffres bizarres, réservant seulement le deux et le trois, par lesquels, comme on verra, tout à l'heure, j'exprimerai tous les mouvemens possibles. Or, afin que le chiffre qui annonce la mesure ne se confonde point avec ceux des notes, je l'en distingue en le faisant plus grand et en le séparant par une double ligne perpendiculaire.

Il s'agit à présent d'exprimer les temps, et les valeurs des notes qui les remplissent.

Un défaut considérable dans la musique est de représenter, comme valeurs absolues, des notes qui n'en ont que de relatives, ou du moins d'en mal appliquer les relations : car il est sûr que la durée des rondes,

des blanches, noires, croches, etc., est déterminée, non par la qualité de la note, mais par celle de la mesure où elle se trouve : de là vient qu'une noire, dans une certaine mesure, passera beaucoup plus vite qu'une croche dans une autre; laquelle croche ne vaut cependant que la moitié de cette noire, et de là vient encore que les musiciens de province, trompés par ces faux rapports, donneront aux airs des mouvemens tout différens de ce qu'ils doivent être, en s'attachant scrupuleusement à la valeur absolue des notes, tandis qu'il faudra quelquefois passer une mesure à trois temps simples beaucoup plus vite qu'une autre à trois-huit, ce qui dépend du caprice du compositeur, et de quoi les opéras présentent des exemples à chaque instant.

D'ailleurs la division sous-double des notes et de leurs valeurs, telle qu'elle est établie, ne suffit pas pour tous les cas; et si, par exemple, je veux passer trois notes égales dans un temps d'une mesure à deux, à trois, ou à quatre, il faut, ou que le musicien le devine, ou que je l'en instruise par un signe étranger qui fait exception à la règle.

Enfin c'est encore un autre inconvénient de ne point séparer les temps; il arrive de là que, dans le milieu d'une grande mesure, l'écolier ne sait où il en est, surtout lorsque, chantant le vocal, il trouve une quantité de croches et de doubles croches détachées, dont il faut qu'il fasse lui-même la distribution.

La séparation de chaque temps par une virgule remédie à tout cela avec beaucoup de simplicité. Chaque temps compris entre deux virgules contient une note ou plusieurs. S'il ne comprend qu'une note, c'est qu'elle remplit tout ce temps-là, et cela ne fait pas la moindre difficulté. Y a-t-il plusieurs notes comprises dans chaque temps, la chose n'est pas plus difficile : divisez ce temps en autant de parties égales qu'il comprend de notes, appliquez chacune de ces parties à chacune de ces notes, et passez-les de sorte que tous les temps soient égaux.

Les notes dont deux égales rempliront un temps s'appelleront des demis; celles dont il en faudra trois, des tiers; celles dont il en faudra quatre, des quarts, etc.

Mais lorsqu'un temps se trouve partagé de sorte que toutes les notes n'y sont pas d'égale valeur, pour représenter, par exemple, dans un seul temps une noire et deux croches, je considère ce temps comme divisé en deux parties égales, dont la noire fait la première, et les deux croches ensemble la seconde; je les lie donc par une ligne droite que je place au-dessus ou au-dessous d'elles, et cette ligne marque que tout ce qu'elle embrasse ne représente qu'une seule note, laquelle doit être subdivisée en deux parties égales, ou en trois, ou en quatre, suivant le nombre des chiffres qu'elle couvre, etc.

Si l'on a une note qui remplisse seule une mesure entière, il suffit de la placer seule entre les deux lignes qui renferment la mesure; et, par la même règle que je viens d'établir, cela signifie que cette note doit durer toute la mesure entière.

A l'égard des tenues, je me sers aussi du point pour les exprimer, mais d'une manière bien plus avantageuse que celle qui est en usage : car au lieu de lui faire valoir précisément la moitié de la note qui le

précède, ce qui ne fait qu'un cas particulier, je lui donne, de même qu'aux notes, une valeur qui n'est déterminée que par la place qu'il occupe; c'est-à-dire que, si le point remplit seul un temps ou une mesure, le son qui a précédé doit être aussi soutenu pendant tout ce temps ou toute cette mesure; et, si le point se trouve dans un temps avec d'autres notes, il fait nombre aussi bien qu'elles, et doit être compté pour un tiers ou pour un quart, suivant le nombre des notes que renferme ce temps-là, en y comprenant le point.

Au reste, il n'est pas à craindre, comme on le verra par les exemples, que ces points se confondent jamais avec ceux qui servent à changer d'octaves; ils en sont trop bien distingués par leur position pour avoir besoin de l'être par leur figure : c'est pourquoi j'ai négligé de le faire, évitant avec soin de me servir de signes extraordinaires, qui distrairoient l'attention, et n'exprimeroient rien de plus que la simplicité des miens.

Les silences n'ont besoin que d'un seul signe. Le zéro paroît le plus convenable; et, les règles que j'ai établies à l'égard des notes étant toutes applicables à leurs silences relatifs, il s'ensuit que le zéro, par sa seule position et par les points qui le peuvent suivre, lesquels alors exprimeront des silences, suffit seul pour remplacer toutes les pauses, soupirs, demi-soupirs, et autres signes bizarres et superflus qui remplissent la musique ordinaire.

Voilà les principes généraux d'où découlent les règles pour toutes sortes d'expressions imaginables, sans qu'il puisse naître à cet égard aucune difficulté qui n'ait été prévue et qui ne soit résolue en conséquence de quelqu'un de ces principes.

Ce système renferme, sans contredit, des avantages essentiels pardessus la méthode ordinaire.

En premier lieu, la musique sera du double et du triple plus aisée à apprendre :

1° Parce qu'elle contient beaucoup moins de signes;

2° Parce que ces signes sont plus simples;

3° Parce que, sans autre étude, les caractères mêmes des notes y représentent leurs intervalles et leurs rapports, au lieu que ces rapports et ces intervalles sont très-difficiles à trouver, et demandent une grande habitude par la musique ordinaire;

4° Parce qu'un même caractère ne peut jamais avoir qu'un même nom; au lieu que, dans le système ordinaire, chaque position peut avoir sept noms différens sur chaque clef, ce qui cause une confusion dont les écoliers ne se tirent qu'à force de temps, de peine et d'opiniâtreté;

5° Parce que les temps y sont mieux distingués que dans la musique ordinaire, et que les valeurs des silences et des notes y sont déterminées d'une manière plus simple et plus générale;

6° Parce que, le mode étant toujours connu, il est toujours aisé de préluder et de se mettre au ton : ce qui n'arrive pas dans la musique ordinaire, où souvent les écoliers s'embarrassent ou chantent faux, faute de bien connoître le ton où ils doivent chanter

En second lieu, la musique en est plus commode et plus aisée à noter, occupe moins de volume; toute sorte de papier y est propre, et

les caractères de l'imprimerie suffisant pour la noter. les compositeurs n'auront plus besoin de faire de si grands frais pour la gravure de leurs pièces, ni les particuliers pour les acquérir.

Enfin les compositeurs y trouveroient encore cet autre avantage non moins considérable, qu'outre la facilité de la note, leur harmonie et leurs accords seroient connus par la seule inspection des signes, et sans ces sauts d'une clef à l'autre qui demandent une habitude bien longue, et que plusieurs n'atteignent jamais parfaitement.

DISSERTATION SUR LA MUSIQUE MODERNE.

PRÉFACE.

S'il est vrai que les circonstances et les préjugés décident souvent du sort d'un ouvrage, jamais auteur n'a dû plus craindre que moi. Le public est aujourd'hui si indisposé contre tout ce qui s'appelle nouveauté, si rebuté de systèmes et de projets, surtout en fait de musique, qu'il n'est plus guère possible de lui rien offrir en ce genre, sans s'exposer à l'effet de ses premiers mouvemens, c'est-à-dire à se voir condamné sans être entendu.

D'ailleurs il faudroit surmonter tant d'obstacles, réunis non par la raison, mais par l'habitude et les préjugés, bien plus forts qu'elle, qu'il ne paroît pas possible de forcer de si puissantes barrières. N'avoir que la raison pour soi, ce n'est pas combattre à armes égales; les préjugés sont presque toujours sûrs d'en triompher, et je ne connois que le seul intérêt capable de les vaincre à son tour.

Je serois rassuré par cette dernière considération, si le public étoit toujours bien attentif à juger de ses vrais intérêts : mais il est pour l'ordinaire assez nonchalant pour en laisser la direction à gens qui en ont de tout opposés; et il aime mieux se plaindre éternellement d'être mal servi que de se donner des soins pour l'être mieux.

C'est précisément ce qui arrive dans la musique : on se récrie sur la longueur des maîtres et sur la difficulté de l'art, et l'on rebute ceux qui proposent de l'éclaircir et de l'abréger. Tout le monde convient que les caractères de la musique sont dans un état d'imperfection peu proportionné aux progrès qu'on a faits dans les autres parties de cet art : cependant on se défend contre toute proposition de les réformer, comme contre un danger affreux. Imaginer d'autres signes que ceux dont s'est servi le divin Lulli est non-seulement la plus haute extravagance dont l'esprit humain soit capable, mais c'est encore une espèce de sacrilége. Lulli est un dieu dont le doigt est venu fixer à jamais l'état de ces sacrés caractères : bons ou mauvais, il n'importe; il faut qu'ils soient éternisés par ses ouvrages. Il n'est plus permis d'y toucher sans se rendre criminel; et il faudra, au pied de la lettre, que tous les jeunes gens qui apprendront désormais la musique payent un tribut de deux ou trois ans de peine au mérite de Lulli.

TABLE GÉNÉRALE DE TOUS LES TONS ET DE TOUTES LES CLEFS.

CLEFS.	X	A	B	C	D
de Fa	1 2 3 4	5 6 7 1 2 3 4	5 6 7 1 2 3 4	5 6 7 1 2 3 4	5 6 7 1 2 3 4 5 6 7 1
de Mi	2 3 4 5	6 7 1 2 3 4 5	6 7 1 2 3 4 5	6 7 1 2 3 4 5	6 7 1 2 3 4 5 6 7 1
de Mi bémol	2 3 4 5	6 7 1 2 3 4 5	6 7 1 2 3 4 5	6 7 1 2 3 4 5	6 7 1 2 3 4 5 6 7 1 2
de Ré	3 4 5 6	7 1 2 3 4 5 6	7 1 2 3 4 5 6	7 1 2 3 4 5 6	7 1 2 3 4 5 6 7 1 2
d'Ut bémol	3 4 5 6	7 1 2 3 4 5 6	7 1 2 3 4 5 6	7 1 2 3 4 5 6	7 1 2 3 4 5 6 7 1 2 3
d'Ut	4 5 6 7	1 2 3 4 5 6 7	1 2 3 4 5 6 7	1 2 3 4 5 6 7	1 2 3 4 5 6 7 1 2 3 4
de Si	5 6 7 1	2 3 4 5 6 7 1	2 3 4 5 6 7 1	2 3 4 5 6 7 1	2 3 4 5 6 7 1 2 3 4
de Si bémol	5 6 7 1	2 3 4 5 6 7 1	2 3 4 5 6 7 1	2 3 4 5 6 7 1	2 3 4 5 6 7 1 2 3 4 5
de La	6 7 1 2	3 4 5 6 7 1 2	3 4 5 6 7 1 2	3 4 5 6 7 1 2	3 4 5 6 7 1 2 3 4 5
de La bémol	6 7 1 2	3 4 5 6 7 1 2	3 4 5 6 7 1 2	3 4 5 6 7 1 2	3 4 5 6 7 1 2 3 4 5 6
de Sol	7 1 2 3 4	5 6 7 1 2 3 4	5 6 7 1 2 3 4	5 6 7 1 2 3 4	5 6 7 1 2 3 4 5 6
de Fa	7 1 2 3 4	5 6 7 1 2 3 4	5 6 7 1 2 3 4	5 6 7 1 2 3 4	5 6 7 1 2 3 4 5 6 7
	A	B	C	D	E

1er Exemple .....

2e Ex. .....

3e Ex. des Intervalles directs .....

4e Ex. des Intervalles renversés .....

5e Ex. des Intervalles simples .....

6e Ex. des Intervalles redoublés .....

7e Ex. pour le Mode Majeur de Sol ..... Sol.

8e Ex. pour le Mode Mineur de Sol ..... Si b.

9e Ex. du passage d'un Ton à un autre ..... Sol. ut

10e Ex. du passage du Majeur au Mineur, et vice versa. ..... Si. Ré si

11e Ex. ..... Ré b.

12e Ex. de la P. transcrit par la première Méthode ..... Sol b.

J. J. Rousseau, t. VI, p. 260.

Si ce ne sont pas là les propres termes, c'est du moins le sens des objections que j'ai ouï faire cent fois contre tout projet qui tendroit à réformer cette partie de la musique. Quoi ! faudra-t-il jeter au feu tous nos auteurs, tout renouveler? Lalande, Bernier, Corelli, tout cela seroit donc perdu pour nous? Où prendrions-nous de nouveaux Orphées pour nous en dédommager? et quels seroient les musiciens qui voudroient se résoudre à redevenir écoliers?

Je ne sais pas bien comment l'entendent ceux qui font ces objections; mais il me semble qu'en les réduisant en maximes, et en détaillant un peu les conséquences, on en feroit des aphorismes fort singuliers, pour arrêter tout court le progrès des lettres et des beaux-arts.

D'ailleurs ce raisonnement porte absolument à faux; et l'établissement des nouveaux caractères, bien loin de détruire les anciens ouvrages, les conserveroit doublement par les nouvelles éditions qu'on en feroit, et par les anciennes, qui subsisteroient toujours. Quand on a traduit un auteur, je ne vois pas la nécessité de jeter l'original au feu. Ce n'est donc ni l'ouvrage en lui-même, ni les exemplaires qu'on risqueroit de perdre; et remarquez surtout que, quelque avantageux que pût être un nouveau système, il ne détruiroit jamais l'ancien avec assez de rapidité pour en abolir tout d'un coup l'usage; les livres en seroient usés avant que d'être inutiles, et quand ils ne serviroient que de ressource aux opiniâtres, on trouveroit toujours assez à les employer.

Je sais que les musiciens ne sont pas traitables sur ce chapitre. La musique pour eux n'est pas la science des sons, c'est celle des noires, des blanches, des doubles croches; et, dès que ces figures cesseroient d'affecter leurs yeux, ils ne croiroient jamais voir réellement de la musique. La crainte de redevenir écoliers, et surtout le train de cette habitude qu'ils prennent pour la science même, leur feront toujours regarder avec mépris ou avec effroi tout ce qu'on leur proposeroit en ce genre. Il ne faut donc pas compter sur leur approbation; il faut même compter sur toute leur résistance, dans l'établissement des nouveaux caractères, non pas comme bons ou comme mauvais en eux-mêmes, mais simplement comme nouveaux.

Je ne sais quel auroit été le sentiment particulier de Lulli sur ce point, mais je suis presque sûr qu'il étoit trop grand homme pour donner dans ces petitesses : Lulli auroit senti que sa science ne tenoit point à des caractères; que ses sons ne cesseroient jamais d'être des sons divins, quelques signes qu'on employât pour les exprimer; et qu'enfin c'étoit toujours un service important à rendre à son art et aux progrès de ses ouvrages que de les publier dans une langue aussi énergique, mais plus facile à entendre, et qui par là deviendroit plus universelle, dût-il en coûter l'abandon de quelques vieux exemplaires, dont assurément il n'auroit pas cru que le prix fût à comparer à la perfection générale de l'art.

Le malheur est que ce n'est pas à des Lulli que nous avons affaire. Il est plus aisé d'hériter de sa science que de son génie. Je ne sais pourquoi la musique n'est pas amie du raisonnement. Mais si ses élèves sont si scandalisés de voir un confrère réduire son art en principes, l'appro-

fondir, et le traiter méthodiquement, à plus forte raison ne souffriroient-ils pas qu'on osât attaquer les parties mêmes de cet art.

Pour juger de la façon dont on y seroit reçu, on n'a qu'à se rappeler combien il a fallu d'années de lutte et d'opiniâtreté pour substituer l'usage du *si* à ces grossières nuances qui ne sont pas même encore abolies partout. On convenoit bien que l'échelle étoit composée de sept sons différens; mais on ne pouvoit se persuader qu'il fût avantageux de leur donner un nom particulier, puisqu'on ne s'en étoit pas avisé jusque-là, et que la musique n'avoit pas laissé d'aller son train.

Toutes ces difficultés sont présentes à mon esprit avec toute la force qu'elles peuvent avoir dans celui des lecteurs : malgré cela, je ne saurois croire qu'elles puissent tenir contre les vérités de démonstration que j'ai à établir. Que tous les systèmes qu'on a proposés en ce genre aient échoué jusqu'ici, je n'en suis point étonné : même, à égalité d'avantages et de défauts, l'ancienne méthode devoit sans contredit l'emporter, puisque, pour détruire un système établi, il faut que celui qu'on veut substituer lui soit préférable, non-seulement en les considérant chacun en lui-même et par ce qu'il a de propre, mais encore en joignant au premier toutes les raisons d'ancienneté et tous les préjugés qui le fortifient.

C'est ce cas de préférence où le mien me paroît être, et où l'on reconnoîtra qu'il est en effet, s'il conserve les avantages de la méthode ordinaire, s'il en sauve les inconvéniens, et enfin s'il résout les objections extérieures qu'on oppose à toute nouveauté de ce genre, indépendamment de ce qu'el e est en soi-même.

A l'égard des deux premiers points, ils seront discutés dans le corps de l'ouvrage, et l'on ne peut savoir à quoi s'en tenir qu'après l'avoir lu. Pour le troisième, rien n'est si simple à décider; il ne faut pour cela qu'exposer le but même de mon projet, et les effets qui doivent résulter de son exécution.

Le système que je propose roule sur deux objets principaux : l'un de noter la musique et toutes ses difficultés d'une manière plus simple, plus commode, et sous un moindre volume.

Le second et le plus considérable est de la rendre aussi aisée à apprendre qu'elle a été rebutante jusqu'à présent, d'en réduire les signes à un plus petit nombre, sans rien retrancher de l'expression, et d'en abréger les règles de façon à faire un jeu de la théorie, et à n'en rendre la pratique dépendante que de l'habitude des organes, sans que la difficulté de la note y puisse jamais entrer pour rien.

Il est aisé de justifier par l'expérience qu'on apprend la musique en deux et trois fois moins de temps par ma méthode que par la méthode ordinaire; que les musiciens formés par elle seront plus sûrs que les autres à égalité de science; et qu'enfin sa facilité est telle, que, quand on voudroit s'en tenir à la musique ordinaire, il faudroit toujours commencer par la mienne pour y parvenir plus sûrement et en moins de temps. Proposition qui, toute paradoxe qu'elle paroît, ne laisse pas d'être exactement vraie, tant par le fait que par la démonstration. Or, ces faits supposés vrais, toutes les objections tombent d'elles-mêmes et

sans ressource. En premier lieu, la musique notée suivant l'ancien système ne sera point inutile, et il ne faudra point se tourmenter pour la jeter au feu, puisque les élèves de ma méthode parviendront à chanter à livre ouvert sur la musique ordinaire en moins de temps encore, y compris celui qu'ils auront donné à la mienne, qu'on ne le fait communément. Comme ils sauront donc également l'une et l'autre sans y avoir employé plus de temps, on ne pourra pas déjà dire à l'égard de ceux-là que l'ancienne musique est inutile.

Supposons des écoliers qui n'aient pas des années à sacrifier, et qui veuillent bien se contenter de savoir en sept ou huit mois de temps chanter à livre ouvert sur ma note, je dis que la musique ordinaire ne sera pas même perdue pour eux. A la vérité, au bout de ce temps-là ils ne la sauront pas exécuter à livre ouvert; peut-être même ne la déchiffreront-ils pas sans peine: mais enfin ils la déchiffreront : car, comme ils auront d'ailleurs l'habitude de la mesure et celle de l'intonation, il suffira de sacrifier cinq ou six leçons dans le septième mois à leur en expliquer les principes par ceux qui leur seront déjà connus, pour les mettre en état d'y parvenir aisément par eux-mêmes, et sans le secours d'aucun maître: et quand ils ne voudroient pas se donner ce soin, toujours seront-ils capables de traduire sur-le-champ toute sorte de musique par la leur, et par conséquent ils seroient en état d'en tirer parti même dans un temps où elle est encore indéchiffrable pour les écoliers ordinaires.

Les maîtres ne doivent pas craindre de redevenir écoliers : ma méthode est si simple qu'elle n'a besoin que d'être lue, et non pas étudiée; et j'ai lieu de croire que les difficultés qu'ils y trouveroient viendroient plus des dispositions de leur esprit que de l'obscurité du système, puisque des dames, à qui j'ai eu l'honneur de l'expliquer, ont chanté sur-le-champ, et à livre ouvert, de la musique notée suivant cette méthode, et ont elles-mêmes noté des airs fort correctement, tandis que des musiciens du premier ordre auroient peut-être affecté de n'y rien comprendre.

Les musiciens, je dis du moins le plus grand nombre, ne se piquent guère de juger des choses sans préjugés et sans passion: et communément ils les considèrent bien moins par ce qu'elles sont en elles-mêmes que par le rapport qu'elles peuvent avoir à leur intérêt. Il est vrai que, même en ce sens-là, ils n'auroient nul sujet de s'opposer au succès de mon système, puisque, dès qu'il est publié, ils en sont les maîtres aussi bien que moi, et que la facilité qu'il introduit dans la musique devant naturellement lui donner un cours plus universel, ils n'en seront que plus occupés en contribuant à le répandre. Il est cependant très-probable qu'ils ne s'y livreront pas les premiers, et qu'il n'y a que l goût décidé du public qui puisse les engager à cultiver un système dont les avantages paroissent autant d'innovations dangereuses contre la difficulté de leur art.

Quand je parle des musiciens en général, je ne prétends point y confondre ceux d'entre ces messieurs qui font l'honneur de cet art par leur caractère et par leurs lumières. Il n'est que trop connu que ce qu'on

appelle peuple domine toujours par le nombre dans toutes les sociétés et dans tous les États, mais il ne l'est pas moins qu'il y a partout des exceptions honorables; et tout ce qu'on pourroit dire en particulier contre la profession de la musique, c'est que le peuple y est peut-être un peu plus nombreux, et les exceptions plus rares.

Quoi qu'il en soit, quand on voudroit supposer et grossir tous les obstacles qui peuvent arrêter l'effet de mon projet, on ne sauroit nier ce fait, plus clair que le jour, qu'il y a dans Paris deux et trois mille personnes qui, avec beaucoup de dispositions, n'apprendront jamais la musique par l'unique raison de sa longueur et de sa difficulté. Quand je n'aurois travaillé que pour ceux-là, voilà déjà une utilité sans réplique. Et qu'on ne dise pas que cette méthode ne leur servira de rien pour exécuter sur la musique ordinaire; car, outre que j'ai déjà répondu à cette objection, il sera d'autant moins nécessaire pour eux d'y avoir recours, qu'on aura soin de leur donner des éditions des meilleures pièces de musique de toute espèce et des recueils périodiques d'airs à chanter et de symphonies, en attendant que le système soit assez répandu pour en rendre l'usage universel.

Enfin, si l'on outroit assez la défiance pour s'imaginer que personne n'adopteroit mon systeme, je dis que, même dans ce cas-là, il seroit encore avantageux aux amateurs de l'art de le cultiver pour leur commodité particulière. Les exemples qu'on trouve notés à la fin de cet ouvrage feront assez comprendre les avantages de mes signes sur les signes ordinaires, soit pour la facilité, soit pour la précision. On peut avoir en cent occasions des airs à noter sans papier réglé; ma méthode vous en donne un moyen très-commode et très-simple. Voulez-vous envoyer en province des airs nouveaux, des scènes entières d'opéra; sans augmenter le volume de vos lettres, vous pouvez écrire sur la même feuille de très-longs morceaux de musique. Voulez-vous, en composant, peindre aux yeux le rapport de vos parties, le progrès de vos accords, et tout l'état de votre harmonie; la pratique de mon système satisfait à tout cela. Et je conclus enfin qu'à ne considérer ma méthode que comme cette langue particulière des prêtres égyptiens qui ne servoit qu'à traiter des sciences sublimes, elle seroit encore infiniment utile aux initiés dans la musique, avec cette différence, qu'au lieu d'être plus difficile elle seroit plus aisée que la langue ordinaire, et ne pourroit, par conséquent, être longtemps un mystère pour le public.

Il ne faut point regarder mon système comme un projet tendant à détruire les anciens caractères. Je veux croire que cette entreprise seroit chimérique, même avec la substitution la plus avantageuse; mais je crois aussi que la commodité des miens, et surtout leur extrême facilité, méritent toujours qu'on les cultive, indépendamment de ce que les autres pourront devenir.

Au reste, dans l'état d'imperfection où sont depuis si longtemps les signes de la musique, il n'est point extraordinaire que plusieurs personnes aient tenté de les refondre ou de les corriger. Il n'est pas même bien étonnant que plusieurs se soient rencontrés dans le choix des signes les plus naturels et les plus propres à cette substitution, tels que

sont les chiffres. Cependant, comme la plupart des hommes ne jugent guère des choses que sur le premier coup d'œil, il pourra très-bien arriver que, par cette unique raison de l'usage des mêmes caractères, on m'accusera de n'avoir fait que copier, et de donner ici un système renouvelé. J'avoue qu'il est aisé de sentir que c'est bien moins le genre des signes que la manière de les employer qui constitue la différence en fait de systèmes : autrement il faudroit dire, par exemple, que l'algèbre et la langue françoise ne sont que la même chose, parce qu'on s'y sert également des lettres de l'alphabet. Mais cette réflexion ne sera pas probablement celle qui l'emportera : et il paroît si heureux, par une seule objection, de m'ôter à la fois le mérite de l'invention, et de mettre sur mon compte les vices des autres systèmes, qu'il est des gens capables d'adopter cette critique uniquement à raison de sa commodité.

Quoiqu'un pareil reproche ne me fût pas tout à fait indifférent, j'y serois bien moins sensible qu'à ceux qui pourroient tomber directement sur mon système. Il importe beaucoup plus de savoir s'il est avantageux, que d'en bien connoître l'auteur : et quand on me refuseroit l'honneur de l'invention, je serois moins touché de cette injustice que du plaisir de le voir utile au public. La seule grâce que j'ai droit de lui demander, et que peu de gens m'accorderont, c'est de vouloir bien n'en juger qu'après avoir lu mon ouvrage et ceux qu'on m'accuseroit d'avoir copiés.

J'avois d'abord résolu de ne donner ici qu'un plan très-abrégé, et tel à peu près qu'il étoit contenu dans le mémoire que j'eus l'honneur de lire à l'Académie royale des sciences le 22 août 1742. J'ai réfléchi cependant qu'il falloit parler au public autrement qu'on ne parle à une académie, et qu'il y avoit bien des objections de toute espèce à prévenir. Pour répondre donc à celles que j'ai pu prévoir, il a fallu faire quelques additions qui ont mis mon ouvrage en l'état où le voilà. J'attendrai l'approbation du public pour en donner un autre, qui contiendra les principes absolus de ma méthode tels qu'ils doivent être enseignés aux écoliers. J'y traiterai d'une nouvelle manière de chiffrer l'accompagnement de l'orgue et du clavecin, entièrement différente de tout ce qui a paru jusqu'ici dans ce genre, et telle qu'avec quatre signes seulement je chiffre toute sorte de basses continues de manière à rendre la modulation et la basse fondamentale toujours parfaitement connues de l'accompagnateur, sans qu'il lui soit possible de s'y tromper. Suivant cette méthode, on peut, sans voir la basse figurée, accompagner très-juste par les chiffres seuls, qui, au lieu d'avoir rapport à cette basse figurée, l'ont directement à la fondamentale. Mais ce n'est pas ici le lieu d'en dire davantage sur cet article.

Immutat animus ad pristina.
Lucr.

Il paroît étonnant que les signes de la musique étant restés aussi longtemps dans l'état d'imperfection où nous les voyons encore aujourd'hui, la difficulté de l'apprendre n'ait pas averti le public que c'étoit la

faute des caractères et non pas celle de l'art; ou que, s'en étant aperçu, on n'ait pas daigné y remédier. Il est vrai qu'on a donné souvent des projets en ce genre; mais, de tous ces projets, qui, sans avoir les avantages de la musique ordinaire, en avoient les inconvéniens, aucun, que je sache, n'a jusqu'ici touché le but, soit qu'une pratique trop superficielle ait fait échouer ceux qui l'ont voulu considérer théoriquement, soit que le génie étroit et borné des musiciens ordinaires les ait empêchés d'embrasser un plan général et raisonné, et de sentir les vrais défauts de leur art, de la perfection actuelle duquel ils sont, pour l'ordinaire, très-entêtés.

La musique a eu le sort des arts qui ne se perfectionnent que successivement : les inventeurs de ses caractères n'ont songé qu'à l'état où elle se trouvoit de leur temps, sans prévoir celui où elle pourroit parvenir dans la suite. Il est arrivé de là que leur système s'est bientôt trouvé défectueux, et d'autant plus défectueux, que l'art s'est plus perfectionné : à mesure qu'on avançoit, on établissoit des règles pour remédier aux inconvéniens présents, et pour multiplier une expression trop bornée, qui ne pouvoit suffire aux nouvelles combinaisons dont on la chargeoit tous les jours. En un mot, les inventeurs en ce genre, comme le dit M. Sauveur, n'ayant eu en vue que quelques propriétés des sons, et surtout la pratique du chant qui étoit en usage de leur temps, ils se sont contentés de faire, par rapport à cela, des systèmes de musique que d'autres ont peu à peu changés, à mesure que le goût de la musique changeoit. Or, il n'est pas possible qu'un système, fût-il d'ailleurs le meilleur du monde dans son origine, ne se charge à la fin d'embarras et de difficultés, par les changemens qu'on y fait et les chevilles qu'on y ajoute; et cela ne sauroit jamais faire qu'un tout fort embrouillé et fort mal assorti.

C'est le cas de la méthode que nous pratiquons aujourd'hui dans la musique, en exceptant cependant la simplicité du principe, qui ne s'y est jamais rencontrée : comme le fondement en est absolument mauvais, on ne l'a pas proprement gâté, on n'a fait que le rendre pire par les additions qu'on a été contraint d'y faire.

Il n'est pas aisé de savoir précisément en quel état étoit la musique quand Gui d'Arezze[1] s'avisa de supprimer tous les caractères qu'on y employoit, pour leur substituer les notes qui sont en usage aujourd'hui. Ce qu'il y a de vraisemblable, c'est que ces premiers caractères étoient les mêmes avec lesquels les anciens Grecs exprimoient cette musique merveilleuse, de laquelle, quoi qu'on en dise, la nôtre n'approchera jamais quant à ses effets; et ce qu'il y a de sûr, c'est que Gui rendit un fort mauvais service à la musique, et qu'il est fâcheux pour nous qu'il n'ait pas trouvé en son chemin des musiciens aussi indociles que ceux d'aujourd'hui.

Il n'est pas douteux que les lettres de l'alphabet des Grecs ne fussent en même temps les caractères de leur musique et les chiffres de leur

1. Soit Gui d'Arezze, soit Jean de Mure, le nom de l'auteur ne fait rien au système; et je ne parle du premier que parce qu'il est plus connu.

arithmétique : de sorte qu'ils n'avoient besoin que d'une seule espèce de signes, en tout au nombre de vingt-quatre, pour exprimer toutes les variations du discours, tous les rapports des nombres, et toutes les combinaisons des sons; en quoi ils étoient bien plus sages ou plus heureux que nous, qui sommes contraints de travailler notre imagination sur une multitude de signes inutilement diversifiés.

Mais, pour ne m'arrêter qu'à ce qui regarde mon sujet. comment se peut-il qu'on ne s'aperçoive point de cette foule de difficultés que l'usage des notes a introduites dans la musique; ou que, s'en apercevant, on n'ait pas le courage d'en tenter le remède, d'essayer de la ramener à sa première simplicité, et en un mot, de faire pour sa perfection ce que Gui d'Arezze a fait pour la gâter? car, en vérité, c'est le mot, et je le dis malgré moi.

J'ai voulu chercher les raisons dont cet auteur dut se servir pour faire abolir l'ancien système en faveur du sien, et je n'en ai jamais pu trouver d'autres que les deux suivantes : 1. les notes sont plus apparentes que les chiffres; 2. et leur position exprime mieux à la vue la hauteur et l'abaissement des sons. Voilà donc les seuls principes sur lesquels notre Arétin bâtit un nouveau système de musique, anéantit toute celle qui étoit en usage depuis deux mille ans, et apprit aux hommes à chanter difficilement.

Pour trouver si Gui raisonnoit juste, même en admettant la vérité de ces deux propositions, la question se réduiroit à savoir si les yeux doivent être ménagés aux dépens de l'esprit, et si la perfection d'une méthode consiste à en rendre les signes plus sensibles en les rendant plus embarrassans, car c'est précisément le cas de la sienne.

Mais nous sommes dispensés d'entrer là-dessus en discussion; puisque ces deux propositions étant également fausses et ridicules, elles n'ont jamais pu servir de fondement qu'à un très-mauvais système.

En premier lieu, on voit d'abord que les notes de la musique remplissant beaucoup plus de place que les chiffres auxquels on les substitue, on peut, en faisant ces chiffres beaucoup plus gros, les rendre du moins aussi visibles que les notes, sans occuper plus de volume : on voit, de plus, que la musique notée ayant des points, des quarts de soupir, des lignes, des clefs, des dièses, et d'autres signes nécessaires, autant et plus menus que les chiffres, c'est par ces signes-là, et non par la grosseur des notes, qu'il faut déterminer le point de vue.

En second lieu, Gui ne devoit pas faire sonner si haut l'utilité de la position des notes, puisque, sans parler de cette foule d'inconvéniens dont elle est la cause, l'avantage qu'elle procure se trouve déjà tout entier dans la musique naturelle, c'est-à-dire dans la musique par chiffres : on y voit du premier coup d'œil, de même qu'à l'autre, si un son est plus haut ou plus bas que celui qui le précède ou que celui qui le suit; avec cette différence seulement, que, dans la méthode des chiffres, l'intervalle ou le rapport des deux sons qui le composent est précisément connu par la seule inspection, au lieu que, dans la musique ordinaire, vous connoissez à l'œil qu'il faut monter ou descendre, et vous ne connoissez rien de plus.

On ne sauroit croire quelle application, quelle persévérance, quell adroite mécanique est nécessaire dans le système établi pour acquéri passablement la science des intervalles et des rapports : c'est l'ouvrag pénible d'une habitude toujours trop longue et jamais assez étendue puisque, après une pratique de quinze et vingt ans, le musicien trouv encore des sauts qui l'embarrassent, non-seulement quant à l'intona tion, mais encore quant à la connoissance de l'intervalle, surtout lors qu'il est question de sauter d'une clef à l'autre. Cet article mérite d'êtr approfondi, et j'en parlerai plus au long.

Le système de Gui est tout à fait comparable, quant à son idée, celui d'un homme qui, ayant fait réflexion que les chiffres n'ont rie dans leurs figures qui réponde à leurs différentes valeurs, proposero d'établir entre eux une certaine grosseur relative et proportionnell aux nombres qu'ils expriment. Le deux, par exemple, seroit du doubl plus gros que l'unité, le trois de la moitié plus gros que le deux, e ainsi de suite. Les défenseurs de ce système ne manqueroient pa de vous prouver qu'il est très-avantageux dans l'arithmétique d'avoi sous les yeux des caractères uniformes qui, sans aucune différence pa la figure, n'en auroient que par la grandeur, et peindroient en quelqu sorte aux yeux les rapports dont ils seroient l'expression.

Au reste, cette connoissance oculaire des hauts, des bas et des in tervalles, est si nécessaire dans la musique, qu'il n'y a personne qu ne sente le ridicule de certains projets qui ont été quelquefois donné pour noter sur une seule ligne par les caractères les plus bizarres, le plus mal imaginés, et les moins analogues à leur signification; de queues tournées à droite, à gauche, en haut, en bas, et de biais, dan tous les sens, pour représenter des *ut*, des *ré*, des *mi*, etc., des tête et des queues différemment situées pour répondre aux dénominatior *pa*, *ra*, *ga*, *so*, *bo*, *lo*, *do*, ou d'autres signes tout aussi singulière ment appliqués. On sent d'abord que tout cela ne dit rien aux yeux n'a nul rapport à ce qu'il doit signifier; et j'ose dire que les hommes r trouveront jamais de caractères convenables ni naturels que les seu chiffres pour exprimer les sons et tous leurs rapports. On en connoît mille fois les raisons dans le cours de cette lecture : en attendant, suffit de remarquer que les chiffres étant l'expression qu'on a donn aux nombres, et les nombres eux-mêmes étant les exposans de la géné ration des sons, rien n'est si naturel que l'expression des divers so par les chiffres de l'arithmétique.

Il ne faut donc pas être surpris qu'on ait tenté quelquefois de ram ner la musique à cette expression naturelle. Pour peu qu'on réfléchis sur cet art, non en musicien, mais en philosophe, on en sent bient les défauts : l'on sent encore que ces défauts sont inhérens au fo même du système et dépendans uniquement du mauvais choix et n pas du mauvais usage de ces caractères; car d'ailleurs on ne saurc disconvenir qu'une longue pratique, suppléant en cela au raisonn ment, ne nous ait appris à les combiner de la manière la plus avant geuse qu'ils peuvent l'être.

Enfin le raisonnement nous mène encore jusqu'à connoître sensib

nent que la musique dépendant des nombres, elle devroit avoir la même expression qu'eux; nécessité qui ne naît pas seulement d'une certaine convenance générale, mais du fond même des principes physiques de cet art.

Quand on est une fois parvenu là par une suite de raisonnemens bien fondés et bien conséquens, c'est alors qu'il faut quitter la philosophie et redevenir musicien; et c'est justement ce que n'a fait aucun de ceux qui, jusqu'à présent, ont proposé des systèmes en ce genre. Les uns, partant quelquefois d'une théorie très-fine, n'ont jamais su venir à bout de la ramener à l'usage; et les autres, n'embrassant proprement que la mécanique de leur art, n'ont pu remonter jusqu'aux grands principes qu'ils ne connoissoient pas, et d'où cependant il faut nécessairement partir pour embrasser un système lié. Le défaut de pratique dans les uns, le défaut de théorie dans les autres, et peut-être, s'il faut le dire, le défaut de génie dans tous, ont fait que, jusqu'à présent, aucun des projets qu'on a publiés n'a remédié aux inconvéniens de la musique ordinaire, en conservant ses avantages.

Ce n'est pas qu'il se trouve une grande difficulté dans l'expression des sons par les chiffres, puisqu'on pourroit toujours les représenter en nombre, ou par les degrés de leurs intervalles, ou par les rapports de leurs vibrations; mais l'embarras d'employer une certaine multitude de chiffres sans ramener les inconvéniens de la musique ordinaire, et le besoin de fixer le genre et la progression des sons par rapport à tous les différens modes, demandent plus d'attention qu'il ne paroît d'abord; car la question est proprement de trouver une méthode générale pour représenter, avec un très-petit nombre de caractères, tous les sons de la musique considérés dans chacun des vingt-quatre modes.

Mais la grande difficulté où tous les inventeurs de systèmes ont échoué, c'est celle de l'expression des différentes durées des silences et des sons. Trompés par les fausses règles de la musique ordinaire, ils n'ont jamais pu s'élever au-dessus de l'idée des rondes, des noires et des croches; ils se sont rendus les esclaves de cette mécanique, ils ont adopté les mauvaises relations qu'elle établit. Ainsi, pour donner aux notes des valeurs déterminées, il a fallu inventer de nouveaux signes, introduire dans chaque note une complication de figures par rapport à la durée et par rapport au son; d'où s'ensuivant des inconvéniens que n'a pas la musique ordinaire, c'est avec raison que toutes ces méthodes sont tombées dans le décri. Mais enfin les défauts de cet art n'en subsistent pas moins, pour avoir été comparés avec des défauts plus grands; et, quand on publieroit encore mille méthodes plus mauvaises, on en seroit toujours au même point de la question, et tout cela ne rendroit pas plus parfaite celle que nous pratiquons aujourd'hui.

Tout le monde, excepté les artistes, ne cesse de se plaindre de l'extrême longueur qu'exige l'étude de la musique avant que de la posséder passablement; mais, comme la musique est une des sciences sur lesquelles on a le moins réfléchi, soit que le plaisir qu'on y prend nuise au sang-froid nécessaire pour méditer, soit que ceux qui la pratiquent ne soient pas trop communément gens à réflexion, on ne s'est guère avisé jusqu'ici

de rechercher les véritables causes de sa difficulté, et l'on a injustement taxé l'art même des défauts que l'artiste y avoit introduits.

On sent bien, à la vérité, que cette quantité de lignes, de clefs, de transpositions, de dièses, de bémols, de bécarres, de mesures simples et composées, de rondes, de blanches, de noires, de croches, de doubles, de triples croches, de pauses, de demi-pauses, de soupirs, de demi-soupirs, de quarts de soupir, etc., donne une foule de signes et de combinaisons d'où résultent bien de l'embarras et bien des inconvéniens. Mais quels sont précisément ces inconvéniens? Naissent-ils directement de la musique elle-même, ou de la mauvaise manière de l'exprimer? Sont-ils susceptibles de corrections? et quels sont les remèdes convenables qu'on y pourroit apporter? Il est rare qu'on pousse l'examen jusque-là: et, après avoir eu la patience pendant des années entières de s'emplir la tête de sons et la mémoire de verbiage, il arrive souvent qu'on est tout étonné de ne rien concevoir à tout cela, qu'on prend en dégoût la musique et le musicien, et qu'on laisse là l'un et l'autre, plus convaincu de l'ennuyeuse difficulté de cet art que de ses charmes si vantés.

J'entreprends de justifier la musique des torts dont on l'accuse, et de montrer qu'on peut, par des routes plus courtes et plus faciles, parvenir à la posséder plus parfaitement et avec plus d'intelligence que par la méthode ordinaire, afin que, si le public persiste à vouloir s'y tenir, il ne s'en prenne du moins qu'à lui-même des difficultés qu'il y trouvera.

Sans vouloir entrer ici dans le détail de tous les défauts du système établi, j'aurai cependant occasion de parler des plus considérables; et il sera bon d'y remarquer toujours que ces inconvéniens étant des suites nécessaires du fond même de la méthode, il est absolument impossible de les corriger autrement que par une refonte générale, telle que je la propose; il reste à examiner si mon système remédie en effet à tous ces défauts sans en introduire d'équivalens, et c'est à cet examen que ce petit ouvrage est destiné.

En général, on peut réduire tous les vices de la musique ordinaire à trois classes principales. La première est la multitude des signes et de leurs combinaisons, qui surchargent inutilement l'esprit et la mémoire des commençans; de façon que, l'oreille étant formée et les organes ayant acquis toute la facilité nécessaire longtemps avant qu'on soit en état de chanter à livre ouvert, il s'ensuit que la difficulté est toute dans l'observation des règles, et nullement dans l'exécution du chant. La seconde est le défaut d'évidence dans le genre des intervalles exprimés sur la même ou sur différentes clefs; défaut d'une si grande étendue, que non-seulement il est la cause principale de la lenteur du progrès des écoliers, mais encore qu'il n'est point de musicien formé qui n'en soit quelquefois incommodé dans l'exécution. La troisième enfin est l'extrême diffusion des caractères et le trop grand volume qu'ils occupent; ce qui, joint à ces lignes et à ces portées si ennuyeuses à tracer, devient une source d'embarras de plus d'une espèce. Si le premier mérite des signes d'institution est d'être clairs, le second est d'être

concis; quel jugement doit-on porter des notes de notre musique, à qui l'un et l'autre manquent ?

Il paroît d'abord assez difficile de trouver une méthode qui puisse remédier à tous ces inconvéniens à la fois. Comment donner plus d'évidence à nos signes, sans les augmenter en nombre, et comment les augmenter en nombre sans les rendre d'un côté plus longs à apprendre, plus difficiles à retenir, et de l'autre plus étendus dans leur volume?

Cependant, à considérer la chose de près, on sent bientôt que tous ces défauts partent de la même source; savoir, de la mauvaise institution des signes et de la quantité qu'il en a fallu établir pour suppléer à l'expression bornée et mal entendue qu'on leur a donnée en premier lieu; et il est démonstratif que dès qu'on aura inventé des signes équivalens, mais plus simples et en moindre quantité, ils auront par là même plus de précision, et pourront exprimer autant de choses en moins d'espace.

Il seroit avantageux, outre cela, que ces signes fussent déjà connus, afin que l'attention fût moins partagée, et faciles à figurer, afin de rendre la musique plus commode.

Voilà les vues que je me suis proposées en méditant le système que je présente au public. Comme je destine un autre ouvrage au détail de ma méthode, telle qu'elle doit être enseignée aux écoliers, on n'en trouvera ici qu'un plan général, qui suffira pour en donner la parfaite intelligence aux personnes qui cultivent actuellement la musique, et dans lequel j'espère, malgré sa brièveté, que la simplicité de mes principes ne donnera lieu ni à l'obscurité ni à l'équivoque.

Il faut d'abord considérer dans la musique deux objets principaux, chacun séparément : le premier doit être l'expression de tous les sons possibles; et l'autre, celle de toutes les différentes durées, tant des sons que de leurs silences relatifs, ce qui comprend aussi la différence des mouvemens.

Comme la musique n'est qu'un enchaînement de sons qui se font entendre, ou tous ensemble, ou successivement, il suffit que tous ces sons aient des expressions relatives qui leur assignent à chacun la place qu'il doit occuper par rapport à un certain son fondamental naturel ou arbitraire, pourvu que ce son fondamental soit nettement exprimé, et que la relation soit facile à connoître; avantages que n'a déjà point la musique ordinaire, où le son fondamental n'a nulle évidence particulière, et où tous les rapports des notes ont besoin d'être longtemps étudiés.

Mais comment faut-il procéder pour déterminer ce son fondamental de la manière la plus avantageuse qu'il est possible? C'est d'abord une question qui mérite fort d'être examinée. On voit déjà qu'il n'est aucun son dans la nature qui contienne quelque propriété particulière et connue par laquelle on puisse le distinguer toutes les fois qu'on l'entendra. Vous ne sauriez décider sur un son unique que ce soit un *ut* plutôt qu'un *la* ou un *ré;* et tant que vous l'entendrez seul vous n'y pouvez rien apercevoir qui vous doive engager à lui attribuer un nom plutôt qu'un autre. C'est ce qu'avoit déjà remarqué M. de Mairan. Il n'y

a, dit-il, dans la nature ni *ut* ni *sol* qui soit quinte ou quarte par soi-même, parce que *ut*, *sol* ou *ré* n'existent qu'hypothétiquement selon le son fondamental que l'on a adopté. La sensation de chacun des tons n'a rien en soi de propre à la place qu'il tient dans l'étendue du clavier, rien qui le distingue des autres pris séparément. Le *ré* de l'Opéra pourroit être l'*ut* de chapelle, ou au contraire; la même vitesse, la même fréquence de vibration qui constitue l'un pourra servir, quand on voudra, à constituer l'autre; ils ne diffèrent dans le sentiment qu'en qualité de plus haut ou de plus bas, comme huit vibrations, par exemple, diffèrent de neuf, et non pas d'une différence spécifique de sensation.

Voilà donc tous les sons imaginables réduits à la seule faculté d'exciter les sensations par les vibrations qui les produisent, et la propriété spécifique de chacun d'eux réduite au nombre particulier de ces vibrations pendant un temps déterminé; or, comme il est impossible de compter ces vibrations, du moins d'une manière directe, il reste démontré qu'on ne peut trouver dans les sons aucune propriété spécifique par laquelle on les puisse reconnoître séparément, et à plus forte raison qu'il n'y a aucun d'eux qui mérite, par préférence, d'être distingué de tous les autres et de servir de fondement aux rapports qu'ils ont entre eux.

Il est vrai que M. Sauveur avoit proposé un moyen de déterminer un son fixe qui eût servi de base à tous les tons de l'échelle générale: mais ses raisonnemens mêmes prouvent qu'il n'est point de son fixe dans la nature: et l'artifice très-ingénieux et très-impraticable qu'il imagina pour en trouver un arbitraire prouve encore combien il y a loin des hypothèses, ou même, si l'on veut, des vérités de spéculation, aux simples règles de pratique.

Voyons cependant si, en épiant la nature de plus près, nous ne pourrons point nous dispenser de recourir à l'art pour établir un ou plusieurs sons fondamentaux qui puissent nous servir de principe de comparaison pour y rapporter tous les autres.

D'abord, comme nous ne travaillons que pour la pratique, dans la recherche des sons, nous ne parlerons que de ceux qui composent le système tempéré, tel qu'il est universellement adopté, comptant pour rien ceux qui n'entrent point dans la pratique de notre musique, et considérant comme justes sans exception tous les accords qui résultent du tempérament. On verra bientôt que cette supposition, qui est la même qu'on admet dans la musique ordinaire, n'ôtera rien à la variété que le système tempéré introduit dans l'effet des différentes modulations.

En adoptant donc la suite de tous les sons du clavier, telle qu'elle est pratiquée sur les orgues et les clavecins, l'expérience m'apprend qu'un certain son auquel on a donné le nom d'*ut*, rendu par un tuyau long de seize pieds, ouvert, fait entendre assez distinctement, outre le son principal, deux autres sons plus foibles, l'un à la tierce majeure, et l'autre à la quinte[1], auxquels on a donné les noms de *mi* et de *sol*

1. C'est-à-dire à la douzième, qui est la réplique de la quinte, et à la div-

J'écris à part ces trois noms : et, cherchant un tuyau à la quinte du premier qui rende le même son que je viens d'appeler *sol* ou son octave, j'en trouve un de dix pieds huit pouces de longueur, lequel, outre le son principal *sol*, en rend aussi deux autres, mais plus foiblement : je les appelle *si* et *ré*, et je trouve qu'ils sont précisément en même rapport avec le *sol*, que le *sol* et le *mi* l'étoient avec l'*ut;* je les écris à la suite des autres, omettant comme inutile d'écrire le *sol* une seconde fois. Cherchant un troisième tuyau à l'unisson de la quinte *ré*, je trouve qu'il rend encore deux autres sons, outre le son principal *ré*, et toujours en même proportion que les précédens; je les appelle *fa* et *la*[1], et je les écris encore à la suite des précédens. En continuant de même sur le *la*, je trouverois encore deux autres sons : mais, comme j'aperçois que la quinte est ce même *mi* qui a fait la tierce du premier son *ut*, je m'arrête là, pour ne pas redoubler inutilement mes expériences, et j'ai les sept noms suivans, répondant au premier son *ut* et aux six autres que j'ai trouvés de deux en deux :

Ut, *mi*, *sol*, *si*, *ré*, *fa*, *la*.

Rapprochant ensuite tous ces sons par octaves dans les plus petits intervalles où je puis les placer, je les trouve rangés de cette sorte :

Ut, *ré*, *mi*, *fa*, *sol*, *la*, *si*.

Et ces sept notes ainsi rangées indiquent justement le progrès diatonique affecté au mode majeur par la nature même : or, comme le premier son *ut* a servi de principe et de base à tous les autres, nous le prendrons pour ce son fondamental que nous avions cherché, parce qu'il est bien réellement la source et l'origine d'où sont émanés tous ceux qui le suivent. Parcourir ainsi tous les sons de cette échelle, en commençant et finissant par le son fondamental, et en préférant toujours les premiers engendrés aux derniers, c'est ce qu'on appelle moduler dans le ton d'*ut* majeur, et c'est là proprement la gamme fondamentale, qu'on est convenu d'appeler naturelle préférablement aux autres, et qui sert de règle de comparaison pour y conformer les sons fondamentaux de tous les tons praticables. Au reste, il est bien évident qu'en prenant le son rendu par tout autre tuyau pour le son fondamental *ut*, nous serions parvenus par des sons différens à une progression toute sembla-

septième, qui est la duplique de la tierce majeure. L'octave, même plusieurs octaves s'entendent aussi assez distinctement, et s'entendroient bien mieux encore si l'oreille ne les confondoit quelquefois avec le son principal.

1. Le *fa* qui fait la tierce majeure du *re* se trouve, par conséquent, dièse dans cette progression; et il faut avouer qu'il n'est pas aisé de développer l'origine du *fa* naturel considéré comme quatrième note du ton : mais il y auroit là-dessus des observations à faire qui nous mèneroient loin, et qui ne seroient pas propres à cet ouvrage. Au reste, nous devons d'autant moins nous arrêter à cette légère exception, qu'on peut démontrer que le *fa* naturel ne sauroit être traité dans le ton d'*ut* que comme dissonance ou préparation à la dissonance.

ble, et que par conséquent ce choix n'est que de pure convention, et tout aussi arbitraire que celui d'un tel ou tel méridien pour déterminer les degrés de longitude.

Il suit de là que ce que nous avons fait en prenant *ut* pour base de notre opération, nous le pouvons faire de même en commençant par un des dix sons qui le suivent, à notre choix, et qu'appelant *ut* ce nouveau son fondamental, nous arriverons à la même progression que ci-devant, et nous trouverons tout de nouveau :

Ut, *ré*, *mi*, *fa*, *sol*, *la*, *si*;

avec cette unique différence, que ces derniers sons étant placés à l'égard de leur son fondamental de la même manière que les précédens l'étoient à l'égard du leur, et ces deux sons fondamentaux étant pris sur différens tuyaux, il s'ensuit que leurs sons correspondans sont aussi rendus par différens tuyaux, et que le premier *ut*, par exemple, n'étant pas le même que le second, le premier *ré* n'est pas non plus le même que le second.

A présent, l'un de ces deux tons étant pris pour le naturel, si vous voulez savoir ce que les différens sons du second sont à l'égard du premier, vous n'avez qu'à chercher à quel son naturel du premier ton se rapporte le fondamental du second, et le même rapport subsistera toujours entre les sons de même dénomination de l'un et de l'autre ton dans les octaves correspondantes. Supposant, par exemple, que l'*ut* du second ton soit un *sol* au naturel, c'est-à-dire à la quinte de l'*ut* naturel, le *ré* du second ton sera sûrement un *la* naturel, c'est-à-dire la quinte du *ré* naturel; le *mi* sera un *si*, le *fa* un *ut*, etc.: et alors on dira qu'on est au ton majeur de *sol*, c'est-à-dire qu'on a pris le *sol* naturel pour en faire le son fondamental d'un autre ton majeur.

Mais si, au lieu de m'arrêter en *la* dans l'expérience des trois sons rendus par chaque tuyau, j'avois continué ma progression de quinte en quinte jusqu'à me retrouver au premier *ut* d'où j'étois parti d'abord, ou à l'une de ses octaves, alors j'aurois passé par cinq nouveaux sons altérés des premiers, lesquels font avec eux la somme de douze sons différens renfermés dans l'étendue de l'octave, et faisant ensemble ce qu'on appelle les douze cordes du système chromatique.

Ces douze sons, répliqués à différentes octaves, font toute l'étendue de l'échelle générale, sans qu'il puisse jamais s'en présenter aucun autre, du moins dans le système tempéré, puisque, après avoir parcouru de quinte en quinte tous les sons que les tuyaux faisoient entendre, je suis arrivé à la réplique du premier par lequel j'avois commencé, et que par conséquent, en poursuivant la même opération, je n'aurois jamais que les répliques, c'est-à-dire les octaves des sons précédens.

La méthode que la nature m'a indiquée, et que j'ai suivie pour trouver la génération de tous les sons pratiqués dans la musique, m'apprend donc en premier lieu, non pas à trouver un son fondamental proprement dit, qui n'existe point, mais à tirer d'un son établi par con-

vention tous les mêmes avantages qu'il pourroit avoir s'il étoit réellement fondamental, c'est-à-dire à en faire réellement l'origine et le générateur de tous les autres sons qui sont en usage, et qui n'y peuvent être qu'en conséquence de certains rapports déterminés qu'ils ont avec lui, comme les touches du clavier à l'égard du *C sol ut*.

Elle m'apprend, en second lieu, qu'après avoir déterminé le rapport de chacun de ces sons avec le fondamental, on peut à son tour le considérer comme fondamental lui-même, puisque, le tuyau qui le rend faisant entendre sa tierce majeure et sa quinte aussi bien que le fondamental, on trouve, en partant de ce son-là comme générateur, une gamme qui ne diffère en rien, quant à sa progression, de la gamme établie en premier lieu; c'est-à-dire, en un mot, que chaque touche du clavier peut et doit même être considérée sous deux sens tout à fait différens. Suivant le premier, cette touche représente un son relatif au *C sol ut*, et qui, en cette qualité, s'appelle *ré*, ou *mi*, ou *sol*, etc., selon qu'il est le second, le troisième, ou le cinquième degré de l'octave renfermée entre deux *ut* naturels. Suivant le second sens, elle est le fondement d'un ton majeur, et alors elle doit constamment porter le nom d'*ut;* et toutes les autres touches ne devant être considérées que par les rapports qu'elles ont avec la fondamentale, c'est ce rapport qui détermine alors le nom qu'elles doivent porter, suivant le degré qu'elles occupent. Comme l'octave renferme douze sons, il faut indiquer celui qu'on choisit, et alors c'est un *la* ou un *ré*, etc., naturel; cela détermine le son : mais quand il faut le rendre fondamental et y fixer le ton, alors c'est constamment un *ut*, et cela détermine le progrès.

Il résulte de cette explication que chacun des douze sons de l'octave peut être fondamental ou relatif, suivant la manière dont il sera employé : avec cette distinction, que la disposition de l'*ut* naturel dans l'échelle des tons le rend fondamental naturellement, mais qu'il peut toujours devenir relatif à tout autre son que l'on voudra choisir pour fondamental; au lieu que ces autres sons, naturellement relatifs à celui d'*ut*, ne deviennent fondamentaux que par une détermination particulière. Au reste, il est évident que c'est la nature même qui nous conduit à cette distinction de fondement et de rapports dans les sons : chaque son peut être fondamental naturellement, puisqu'il fait entendre ses harmoniques, c'est-à-dire sa tierce majeure et sa quinte, qui sont les cordes essentielles du ton dont il est le fondement; et chaque son peut encore être naturellement relatif, puisqu'il n'en est aucun qui ne soit une des harmoniques ou des cordes essentielles d'un autre son fondamental, et qui n'en puisse être engendré en cette qualité. On verra dans la suite pourquoi j'ai insisté sur ces observations.

Nous avons donc douze sons qui servent de fondemens ou de toniques aux douze tons majeurs pratiqués dans la musique, et qui, en cette qualité, sont parfaitement semblables quant aux modifications qui résultent de chacun d'eux, traité comme fondamental. A l'égard du mode mineur, il ne nous est point indiqué par la nature; et comme nous ne trouvons aucun son qui en fasse entendre les harmoniques, nous pouvons concevoir qu'il n'a point de son fondamental absolu, et

qu'il ne peut exister qu'en vertu du rapport qu'il a avec le mode majeur dont il est engendré, comme il est aisé de le faire voir [1].

Le premier objet que nous devons donc nous proposer dans l'institution de nos nouveaux signes, c'est d'en imaginer d'abord un qui désigne nettement, dans toutes les occasions, la corde fondamentale que l'on prétend établir, et le rapport qu'elle a avec la fondamentale de comparaison, c'est-à-dire avec l'*ut* naturel.

Supposons ce signe déjà choisi. La fondamentale étant déterminée, il s'agira d'exprimer tous les autres sons par le rapport qu'ils ont avec elle, car c'est elle seule qui en détermine le progrès et les altérations. Ce n'est pas, à la vérité, ce qu'on pratique dans la musique ordinaire, où les sons sont exprimés constamment par certains noms déterminés, qui ont un rapport direct aux touches des instrumens et à la gamme naturelle, sans égard au ton où l'on est, ni à la fondamentale qui le détermine. Mais comme il est ici question de ce qu'il convient le mieux de faire, et non pas de ce qu'on fait actuellement, est-on moins en droit de rejeter une mauvaise pratique, si je fais voir que celle que je lui substitue mérite la préférence, qu'on le seroit de quitter un mauvais guide pour un autre qui vous montreroit un chemin plus commode et plus court? et ne se moqueroit-on pas du premier, s'il vouloit vous contraindre à le suivre toujours, par cette unique raison qu'il vous égare depuis longtemps?

Ces considérations nous mènent directement au choix des chiffres pour exprimer les sons de la musique, puisque les chiffres ne marquent que des rapports, et que l'expression des sons n'est aussi que celle des rapports qu'ils ont entre eux. Aussi avons-nous déjà remarqué que les Grec ne se servoient des lettres de leur alphabet à cet usage, que parce que ces lettres étoient en même temps les chiffres de leur arithmétique; au lieu que les caractères de notre alphabet, ne portant point communément avec eux les idées de nombres ni de rapports, ne seroient pas, à beaucoup près, si propres à les exprimer.

Il ne faut pas s'étonner après cela si l'on a tenté si souvent de substituer les chiffres aux notes de la musique : c'étoit assurément le service le plus important que l'on eût pu rendre à cet art, si ceux qui l'ont entrepris avoient eu la patience ou les lumières nécessaires pour embrasser un système général dans toute son étendue. Le grand nombre des tentatives qu'on a faites sur ce point fait voir qu'on sent depuis longtemps les défauts des caractères établis. Mais il fait voir encore qu'il est bien plus aisé de les apercevoir que de les corriger : faut-il conclure de là que la chose est impossible?

Nous voilà donc déjà déterminés sur le choix des caractères : il est question maintenant de réfléchir sur la meilleure manière de les appliquer. Il est sûr que cela demande quelque soin : car s'il n'étoit question que d'exprimer tous les sons par autant de chiffres différens, il n'y auroit pas là grande difficulté; mais aussi n'y auroit-il pas non plus grand

1. Voy. M. Rameau, *Nouveau système*, p. 21; et *Traité de l'harmonie*, p. 12 et 13

mérite, et ce seroit ramener dans la musique une confusion encore pire que celle qui naît de la position des notes.

Pour m'éloigner le moins qu'il est possible de l'esprit de la méthode ordinaire, je ne ferai d'abord attention qu'au clavier naturel, c'est-à-dire aux touches noires de l'orgue et du clavecin, réservant pour les autres des signes d'altération semblables à ceux qui se pratiquent communément; ou plutôt, pour me fixer par une idée plus universelle, je considérerai seulement le progrès et le rapport des sons affectés au mode majeur, faisant abstraction à la modulation et aux changemens de ton, bien sûr qu'en faisant régulièrement l'application de mes caractères, la fecondité de mon principe suffira à tout.

De plus, comme toute l'étendue du clavier n'est qu'une suite de plusieurs octaves redoublées, je me contenterai d'en considérer une à part, et je chercherai ensuite un moyen d'appliquer successivement à toutes les mêmes caractères que j'aurai affectés aux sons de celle-ci. Par là je me conformerai à la fois à l'usage, qui donne les mêmes noms aux notes correspondantes des différentes octaves; à mon oreille, qui se plaît à en confondre les sons; à la raison, qui me fait voir les mêmes rapports multipliés entre les nombres qui les expriment; et enfin je corrigerai un des grands défauts de la musique ordinaire, qui est d'anéantir par une position vicieuse l'analogie et la ressemblance qui doit toujours se trouver entre les différentes octaves.

Il y a deux manières de considérer les sons et les rapports qu'ils ont entre eux : l'une, par leur génération, c'est-à-dire par les différentes longueurs des cordes ou des tuyaux qui les font entendre; et l'autre, par les intervalles qui les séparent du grave à l'aigu.

A l'égard de la première, elle ne sauroit être de nulle conséquence dans l'établissement de nos signes, soit parce qu'il faudroit de trop grands nombres pour les exprimer, soit enfin parce que de tels nombres ne sont de nul avantage pour la facilité de l'intonation, qui doit être ici notre grand objet.

Au contraire, la seconde manière de considérer les sons par leurs intervalles renferme un nombre infini d'utilités : c'est sur elle qu'est fondé le système de la position, tel qu'il est pratiqué actuellement. Il est vrai que, suivant ce système, les notes n'ayant rien en elles-mêmes, ni dans l'espace qui les sépare, qui vous indique clairement le genre de l'intervalle, il faut ânonner un temps infini avant que d'avoir acquis toute l'habitude nécessaire pour le reconnoître au premier coup d'œil. Mais comme ce défaut vient uniquement du mauvais choix des signes, on n'en peut rien conclure contre le principe sur lequel ils sont établis; et l'on verra bientôt comment au contraire on tire de ce principe tous les avantages qui peuvent rendre l'intonation aisée à apprendre et à pratiquer.

Prenant *ut* pour ce son fondamental auquel tous les autres doivent se rapporter, et l'exprimant par le chiffre 1, nous aurons à sa suite l'expression des sept sons naturels, *ut*, *ré*, *mi*, *fa*, *sol*, *la*, *si*, par les sept chiffres 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7; de façon que, tant que le chant roulera dans l'étendue de ces sept sons, il suffira de les noter cha-

cun par son chiffre correspondant, pour les exprimer tous sans équivoque.

Il est évident que cette manière de noter conserve pleinement l'avantage si vanté de la position; car vous connoissez à l'œil, aussi clairement qu'il est possible, si un son est plus haut ou plus bas qu'un autre : vous voyez parfaitement qu'il faut monter pour aller de l'1 au 5, et qu'il faut descendre pour aller du 4 au 2 : cela ne souffre pas la moindre réplique.

Mais je ne m'étendrai pas ici sur cet article, et je me contenterai de toucher, à la fin de cet ouvrage, les principales réflexions qui naissent de la comparaison des deux méthodes. Si l'on suit mon projet avec quelque attention, elles se présenteront d'elles-mêmes à chaque instant, et, en laissant à mes lecteurs le plaisir de me prévenir, j'espère me procurer la gloire d'avoir pensé comme eux.

Les sept premiers chiffres ainsi disposés marqueront, outre les degrés de leurs intervalles, celui que chaque son occupe à l'égard du son fondamental *ut*, de façon qu'il n'est aucun intervalle dont l'expression par chiffres ne vous présente un double rapport : le premier, entre les deux sons qui le composent; et le second, entre chacun d'eux et le son fondamental.

Soit donc établi que le chiffre 1 s'appellera toujours *ut*, 2 s'appellera toujours *ré*, 3 toujours *mi*, etc., conformément à l'ordre suivant :

1, 2, 3, 4, 5, 6, 7.
Ut, *ré*, *mi*, *fa*, *sol*, *la*, *si*.

Mais quand il est question de sortir de cette étendue pour passer dans d'autres octaves, alors cela forme une nouvelle difficulté; car il faut nécessairement multiplier les chiffres, ou suppléer à cela par quelque nouveau signe qui détermine l'octave où l'on chante : autrement l'*ut* d'en haut étant écrit 1 aussi bien que l'*ut* d'en bas, le musicien ne pourroit éviter de les confondre, et l'équivoque auroit lieu nécessairement.

C'est ici le cas où la position peut être admise avec tous les avantages qu'elle a dans la musique ordinaire, sans en conserver ni les embarras ni la difficulté. Établissons une ligne horizontale, sur laquelle nous disposerons toutes les notes renfermées dans la même octave, c'est à-dire depuis et compris l'*ut* d'en bas jusqu'à celui d'en haut exclusivement. Faut-il passer dans l'octave qui commence à l'*ut* d'en haut, nous placerons nos chiffres au-dessus de la ligne. Voulons-nous au contraire passer dans l'octave inférieure, laquelle commence en descendant par le *si* qui suit l'*ut* posé sur la ligne, alors nous les placerons au-dessous de la même ligne; c'est-à-dire que la position, qu'on est contraint de changer à chaque degré dans la musique ordinaire, ne changera dans la mienne qu'à chaque octave, et aura par conséquent six fois moins de combinaisons. (Voy. la planche II, exemple 1.)

Après ce premier *ut*, je descends au *sol* de l'octave inférieure : je reviens à mon *ut*, et, après avoir fait le *mi* et le *sol* de la même octave, je passe à l'*ut* d'en haut, c'est-à-dire à l'*ut* qui commence l'octave supé-

rieure : je redescends ensuite jusqu'au *sol* d'en bas, par lequel je reviens finir à mon premier *ut*.

Vous pouvez voir dans ces exemples (voy. la planche II, exemples 1 et 2) comment le progrès de la voix est toujours annoncé aux yeux, ou par les différentes valeurs des chiffres, s'ils sont de la même octave, ou par leurs différentes positions, si leurs octaves sont différentes.

Cette mécanique est si simple qu'on la conçoit du premier regard, et la pratique en est la chose du monde la plus aisée. Avec une seule ligne vous modulez dans l'étendue de trois octaves; et, s'il se trouvoit que vous voulussiez passer encore au delà, ce qui n'arrivera guère dans une musique sage, vous avez toujours la liberté d'ajouter des lignes accidentelles en haut et en bas, comme dans la musique ordinaire : avec la différence que dans celle-ci il faut onze lignes pour trois octaves, tandis qu'il n'en faut qu'une dans la mienne, et que je puis exprimer l'étendue de cinq, six, et près de sept octaves, c'est-à-dire beaucoup plus que n'a d'étendue le grand clavier, avec trois lignes seulement.

Il ne faut pas confondre la position, telle que ma méthode l'adopte, avec celle qui se pratique dans la musique ordinaire; les principes en sont tout différens. La musique ordinaire n'a en vue que de vous indiquer des intervalles et de disposer en quelque façon vos organes par l'aspect du plus grand ou moindre éloignement des notes, sans s'embarrasser de distinguer assez bien le genre de ces intervalles, ni le degré de cet éloignement, pour en rendre la connoissance indépendante de l'habitude. Au contraire, la connoissance des intervalles, qui fait proprement le fond de la science du musicien, m'a paru un point si important, que j'ai cru en devoir faire l'objet essentiel de ma méthode. L'explication suivante montre comment on parvient, par mes caractères, à déterminer tous les intervalles possibles par leurs genres et par leurs noms, sans autre peine que celle de lire une fois ces remarques.

Nous distinguons d'abord les intervalles en directs et renversés, et les uns et les autres encore en simples et redoublés.

Je vais définir chacun de ces intervalles considéré dans mon système.

L'intervalle direct est celui qui est compris entre deux sons dont les chiffres sont d'accord avec le progrès, c'est-à-dire que le son le plus haut doit avoir aussi le plus grand chiffre, et le son le plus bas le chiffre le plus petit. (Voy. la planche II, exemple 3.)

L'intervalle renversé est celui dont le progrès est contrarié par les chiffres; c'est-à-dire que, si l'intervalle monte, le second chiffre est le plus petit; et si l'intervalle descend, le second chiffre est le plus grand. (Voy. la planche II, exemple 4.)

L'intervalle simple est celui qui ne passe pas l'étendue d'une octave. (Voy. la planche II, exemple 5.)

L'intervalle redoublé est celui qui passe l'étendue d'une octave. Il est toujours la réplique d'un intervalle simple. (Voy. exemple 6.)

Quand vous entrez d'une octave dans la suivante, c'est-à-dire que vous passez de la ligne au-dessus ou au-dessous d'elle, ou *vice versa*, l'intervalle est simple s'il est renversé; mais s'il est direct, il sera toujours redoublé.

Cette courte explication suffit pour connoître à fond le genre de tout intervalle possible. Il faut à présent apprendre à en trouver le nom sur-le-champ.

Tous les intervalles peuvent être considérés comme formés des trois premiers intervalles simples, qui sont la seconde, la tierce, la quarte, dont les complémens à l'octave sont la septième, la sixte et la quinte; à quoi, si vous ajoutez cette octave elle-même, vous aurez tous les intervalles simples sans exception.

Pour trouver donc le nom de tout intervalle simple direct, il ne faut qu'ajouter l'unité à la différence des deux chiffres qui l'expriment. Soit, par exemple, cet intervalle 1, 5; la différence des deux chiffres est 4, à quoi ajoutant l'unité vous avez 5, c'est-à-dire la quinte pour le nom de cet intervalle : il en seroit de même si vous aviez eu 2, 6, ou 7, 3, etc. Soit cet autre intervalle 4, 5; la différence est 1, à quoi ajoutant l'unité, vous avez 2, c'est-à-dire une seconde pour le nom de cet intervalle. La règle est générale.

Si l'intervalle direct est redoublé, après avoir procédé comme ci-devant, il faut ajouter 7 pour chaque octave, et vous aurez encore très-exactement le nom de votre intervalle. Par exemple, vous voyez déjà que—$1\frac{3}{}$—est une tierce redoublée; ajoutez donc 7 à 3, et vous aurez 10, c'est-à-dire une dixième pour le nom de votre intervalle.

Si l'intervalle est renversé, prenez le complément du direct, c'est le nom de votre intervalle : ainsi parce que la sixte est le complément de la tierce, et que cet intervalle—$1\frac{3}{}$—est une tierce renversée, je trouve que c'est une sixte; si de plus il est redoublé, ajoutez-y autant de fois 7 qu'il y a d'octaves. Avec ce peu de règles, dans quelque cas que vous soyez, vous pouvez nommer sur-le-champ, et sans le moindre embarras, quelque intervalle qu'on vous présente.

Voyons donc, sur ce que je viens d'expliquer, à quel point nous sommes parvenus dans l'art de solfier par la méthode que je propose.

D'abord, toutes les notes sont connues sans exception; il n'a pas fallu bien de la peine pour retenir les noms de 7 caractères uniques, qui sont les seuls dont on ait à charger sa mémoire pour l'expression des sons; qu'on apprenne à les entonner juste en montant et en descendant diatoniquement et par intervalles, et nous voilà tout d'un coup débarrassés des difficultés de la position.

A le bien prendre, la connoissance des intervalles, par rapport à la nomination, n'est pas d'une nécessité absolue, pourvu qu'on connoisse bien le ton d'où l'on part, et qu'on sache trouver celui où l'on va. On peut entonner exactement l'*ut* et le *fa* sans savoir qu'on fait une quarte, et sûrement cela seroit toujours bien moins nécessaire par ma méthode que par la commune, où la connoissance nette et précise des notes ne peut suppléer à celle des intervalles; au lieu que dans la mienne, quand l'intervalle seroit inconnu, les deux notes qui le composent seroient toujours évidentes, sans qu'on pût jamais s'y tromper, dans quelque ton et à quelque clef que l'on fût. Cependant tous les avantages se trouvent ici tellement réunis, qu'au moyen de trois ou quatre observations très-simples voilà mon écolier en état de nommer hardiment tout inter-

valle possible, soit sur la même partie, soit en sautant de l'une à l'autre, et d'en savoir plus à cet égard dans une heure d'application que des musiciens de dix ou douze ans de pratique : car on doit remarquer que les opérations dont je viens de parler se font tout d'un coup par l'esprit et avec une rapidité bien éloignée des longues gradations indispensables dans la musique ordinaire pour arriver à la connoissance des intervalles, et qu'enfin les règles seroient toujours préférables à l'habitude, soit pour la certitude, soit pour la brièveté, quand même elles ne feroient que produire le même effet.

Mais ce n'est rien d'être parvenu jusqu'ici : il est d'autres objets à considérer et d'autres difficultés à surmonter.

Quand j'ai ci-devant affecté le nom d'*ut* au son fondamental de la gamme naturelle, je n'ai fait que me conformer à l'esprit de la première institution du nom des notes, et à l'usage général des musiciens; et, quand j'ai dit que la fondamentale de chaque ton avoit le même droit de porter le nom d'*ut* que ce premier son, à qui il n'est affecté par aucune propriété particulière, j'ai encore été autorisé par la pratique universelle de cette méthode qu'on appelle *transposition* dans la musique vocale.

Pour effacer tout scrupule qu'on pourroit concevoir à cet égard, il faut expliquer ma pensée avec un peu plus d'étendue. Le nom d'*ut* doit-il être nécessairement et toujours celui d'une touche fixe du clavier, ou doit-il au contraire être appliqué préférablement à la fondamentale de chaque ton? c'est la question qu'il s'agit de discuter.

A l'entendre énoncer de cette manière, on pourroit peut-être s'imaginer que ce n'est ici qu'une question de mots. Cependant elle influe trop dans la pratique pour être méprisée; il s'agit moins des noms en eux-mêmes que de déterminer les idées qu'on leur doit attacher, et sur lesquelles on n'a pas été trop bien d'accord jusqu'ici.

Demandez à une personne qui chante ce que c'est qu'un *ut*, elle vous dira que c'est le premier ton de la gamme : demandez la même chose à un joueur d'instrumens, il vous répondra que c'est une telle touche de son violon ou de son clavecin. Ils ont tous deux raison; ils s'accordent même en un sens, et s'accorderoient tout à fait, si l'un ne se représentoit pas cette gamme comme mobile, et l'autre cet *ut* comme invariable.

Puisque l'on est convenu d'un certain son à peu près fixe pour y régler la portée des voix et le diapason des instrumens, il faut que ce son ait nécessairement un nom, et un nom fixe comme le son qu'il exprime; donnons-lui le nom d'*ut*, j'y consens. Réglons ensuite sur ce nom-là tous ceux des différens sons de l'échelle générale, afin que nous puissions indiquer le rapport qu'ils ont avec lui et avec les différentes touches des instrumens : j'y consens encore, et jusque-là le symphoniste a raison.

Mais ces sons auxquels nous venons de donner des noms, et ces touches qui les font entendre, sont disposés de telle manière qu'ils ont entre eux et avec la touche *ut* certains rapports qui constituent proprement ce qu'on appelle ton; et ce ton, dont *ut* est la fondamentale, est celui que font entendre les touches noires de l'orgue et du clavecin

quand on les joue dans un certain ordre, sans qu'il soit possible d'employer toutes les mêmes touches pour quelque autre ton dont *ut* ne seroit pas la fondamentale, ni d'employer dans celui d'*ut* aucune des touches blanches du clavier, lesquelles n'ont même aucun nom propre, et en prennent de différens, s'appelant tantôt dièses et tantôt bémols, suivant les tons dans lesquels elles sont employées.

Or, quand on veut établir une autre fondamentale, il faut nécessairement faire un tel choix des sons qu'on veut employer, qu'ils aient avec elle précisément les mêmes rapports que le *ré*, le *mi*, le *sol*, et tous les autres sons de la gamme naturelle, avoient avec l'*ut*. C'est le cas où le chanteur a droit de dire au symphoniste : « Pourquoi ne vous servez vous pas des mêmes noms pour exprimer les mêmes rapports? » Au reste, je crois peu nécessaire de remarquer qu'il faudroit toujours déterminer la fondamentale par son nom naturel, et que c'est seulement après cette détermination qu'elle prendroit le nom d'*ut*.

Il est vrai qu'en affectant toujours les mêmes noms aux mêmes touches de l'instrument et aux mêmes notes de la musique, il semble d'abord qu'on établit un rapport plus direct entre cette note et cette touche, et que l'une excite plus aisément l'idée de l'autre qu'on ne feroit en cherchant toujours une égalité de rapports entre les chiffres des notes et le chiffre fondamental d'un côté, et de l'autre entre le son fondamental et les touches de l instrument.

On peut voir que je ne tâche pas d'énerver la force de l'objection; oserai-je me flatter à mon tour que les préjugés n'ôteront rien à celle de mes réponses?

D'abord je remarquerai que le rapport fixé par les mêmes noms entre les touches de l'instrument et les notes de la musique a bien des exceptions et des difficultés auxquelles on ne fait pas toujours assez d'attention.

Nous avons trois clefs dans la musique, et ces trois clefs ont huit positions; ainsi, suivant ces différentes positions, voilà huit touches différentes pour la même position, et huit positions pour la même touche, et pour chaque touche de l'instrument : il est certain que cette multiplication d'idées nuit à leur netteté; il y a même bien des symphonistes qui ne les possèdent jamais toutes à un certain point, quoique toutes les huit clefs soient d'usage sur plusieurs instrumens.

Mais renfermons-nous dans l'examen de ce qui arrive sur une seule clef. On s'imagine que la même note doit toujours exprimer l'idée de la même touche, et cependant cela est très-faux : car, par des accidens fort communs, causés par les dièses et les bémols, il arrive à tout moment, non-seulement que la note *si* devient la touche *ut*, que la note *mi* devient la touche *fa*, et réciproquement, mais encore qu'une note diésée à la clef, et diésée par accident, monte d'un ton tout entier, qu'un *fa* devient un *sol*, un *ut* un *ré*, etc.; et qu'au contraire, par un double bémol, un *mi* deviendra un *ré*, un *si* un *la*, et ainsi des autres. Où en est donc la précision de nos idées? Quoi! je vois un *sol*, et il faut que je touche un *la!* Est-ce là ce rapport si juste, si vanté, auquel on veut sacrifier celui de la modulation?

Je ne nie pas cependant qu'il n'y ait quelque chose de très-ingénieux

dans l'invention des accidens ajoutés à la clef pour indiquer, non pas les différens tons, car ils ne sont pas toujours connus par là, mais les différentes altérations qu'ils causent. Ils n'expliquent pas mal la théorie des progressions; c'est dommage qu'ils fassent acheter si cher cet avantage par la peine qu'ils donnent dans la pratique du chant et des instrumens. Que me sert, à moi, de savoir qu'un tel demi-ton a changé de place, et que de là on l'a transporté là pour en faire une note sensible, une quatrième ou une sixième note, si d'ailleurs je ne puis venir à bout de l'exécuter sans me donner la torture, et s'il faut que je me souvienne exactement de ces cinq dièses ou de ces cinq bémols pour les appliquer à toutes les notes que je trouverai sur les mêmes positions ou à l'octave, et cela précisément dans le temps que l'exécution devient la plus embarrassante par la difficulté particulière de l'instrument? Mais ne nous imaginons pas que les musiciens se donnent cette peine dans la pratique; ils suivent une autre route bien plus commode, et il n'y a pas un habile homme parmi eux qui, après avoir préludé dans le ton où il doit jouer, ne fasse plus d'attention au degré du ton où il se trouve et dont il connoît la progression, qu'au dièse ou au bémol qui l'affecte.

En général, ce qu'on appelle chanter et exécuter au naturel est peut-être ce qu'il y a de plus mal imaginé dans la musique; car si les noms des notes ont quelque utilité réelle, ce ne peut être que pour exprimer certains rapports, certaines affections déterminées dans les progressions des sons. Or, dès que le ton change, le rapport des sons et la progression changeant aussi, la raison dit qu'il faut de même changer les noms des notes en les rapportant par analogie au nouveau ton, sans quoi l'on renverse le sens des noms, et l'on ôte aux mots le seul avantage qu'ils puissent avoir, qui est d'exciter d'autres idées avec celles des sons. Le passage du *mi* au *fa*, ou du *si* à l'*ut*, excite naturellement dans l'esprit du musicien l'idée du demi-ton. Cependant, si l'on est dans le ton de *si* ou dans celui de *mi*, l'intervalle du *si* à l'*ut* ou du *mi* au *fa* est toujours d'un ton et jamais d'un demi-ton : donc, au lieu de leur conserver des noms qui trompent l'esprit et qui choquent l'oreille exercée par une différente habitude, il est important de leur en appliquer d'autres dont le sens connu ne soit point contradictoire, et annonce les intervalles qu'ils doivent exprimer. Or, tous les rapports des sons du système diatonique se trouvent exprimés, dans le majeur, tant en montant qu'en descendant, dans l'octave comprise entre deux *ut*, suivant l'ordre naturel; et, dans le mineur, dans l'octave comprise entre deux *la*, suivant le même ordre en descendant seulement; car, en montant, le mode mineur est assujetti à des affections différentes, qui présentent de nouvelles réflexions pour la théorie, lesquelles ne sont pas aujourd'hui de mon sujet, et qui ne font rien au système que je propose.

Je ne disconviens pas qu'à l'égard des instrumens ma méthode ne s'écarte beaucoup de l'esprit de la méthode ordinaire; mais comme je ne crois pas la méthode ordinaire extrêmement estimable, et que je crois même d'en démontrer les défauts, il faudroit toujours, avant que de me condamner par là, se mettre en état de me convaincre, non pas de la différence, mais du désavantage de la mienne.

Continuons d'en expliquer la mécanique. Je reconnois dans la musique douze sons ou cordes originales, l'un desquels est le *C sol ut*, qui sert de fondement à la gamme naturelle : prendre un des autres sons pour fondamental, c'est lui attribuer toutes les propriétés de l'*ut;* c'est proprement transposer la gamme naturelle plus haut ou plus bas de tant de degrés. Pour déterminer ce son fondamental, je me sers du mot correspondant, c'est-à-dire du *sol*, du *ré*, du *la*, etc.; et je l'écris à la marge au haut de l'air que je veux noter : alors ce *sol* ou ce *ré*, qu'on peut appeler la clef, devient *ut;* et servant de fondement à un nouveau ton et à une nouvelle gamme, toutes les notes du clavier lui deviennent relatives, et ce n'est alors qu'en vertu du rapport qu'elles ont avec ce son fondamental qu'elles peuvent être employées.

C'est là, quoi qu'on en puisse dire, le vrai principe auquel il faut s'attacher dans la composition, dans le prélude, et dans le chant; et si vous prétendez conserver aux notes leurs noms naturels, il faut nécessairement que vous les considériez tout à la fois sous une double relation: savoir, par rapport au *C sol ut* et à la gamme naturelle, et par rapport au son fondamental particulier, sur lequel vous êtes contraint d'en régler le progrès et les altérations. Il n'y a qu'un ignorant qui joue des dièses et des bémols sans penser au ton dans lequel il est; alors Dieu sait quelle justesse il peut y avoir dans son jeu.

Pour former donc un élève suivant ma méthode (je parle de l'instrument, car pour le chant la chose est si aisée qu'il seroit superflu de s'y arrêter), il faut d'abord lui apprendre à connoître et à toucher par leur nom naturel, c'est-à-dire sur la clef *ut*, toutes les touches de son instrument. Ces premiers noms lui doivent servir de règle pour trouver ensuite les autres fondamentales, et toutes les modulations possibles des tons majeurs, auxquels seuls il suffit de faire attention, comme je l'expliquerai bientôt.

Je viens ensuite à la clef *sol;* et, après lui avoir fait toucher le *sol*, je l'avertis que ce *sol*, devenant la fondamentale du ton, doit alors s'appeler *ut*, et je lui fais parcourir sur cet *ut* toute la gamme naturelle en haut et en bas suivant l'étendue de son instrument : comme il y aura quelque différence dans la touche ou dans la disposition des doigts à cause du demi-ton transposé, je la lui ferai remarquer. Après l'avoir exercé quelque temps sur ces deux tons, je l'amènerai à la clef *ré;* et lui faisant appeler *ut* le *ré* naturel, je lui fais recommencer sur cet *ut* une nouvelle gamme; et, parcourant ainsi toutes les fondamentales de quinte en quinte, il se trouvera enfin dans le cas d'avoir préludé en mode majeur sur les douze cordes du système chromatique, et de connoître parfaitement le rapport et les affections différentes de toutes les touches de son instrument sur chacun de ces douze différens tons.

Alors je lui mets de la musique aisée entre les mains; la clef lui montre quelle touche doit prendre la dénomination d'*ut;* et comme il a appris à trouver le *mi* et le *sol*, etc., c'est-à-dire la tierce majeure et la quinte, etc., sur cette fondamentale, un 3 et un 5 sont bientôt pour lui des signes familiers : et si les mouvemens lui étoient connus, et que l'instrument n'eût pas ses difficultés particulières, il seroit dès lors

en état d'exécuter à livre ouvert toute sorte de musique sur tous les tons et sur toutes les clefs. Mais avant que d'en dire davantage sur cet article, il faut achever d'expliquer la partie qui regarde l'expression des sons.

A l'égard du mode mineur, j'ai déjà remarqué que la nature ne nous l'avoit point enseigné directement. Peut-être vient-il d'une suite de la progression dont j'ai parlé dans l'expérience des tuyaux, où l'on trouve qu'à la quatrième quinte cet *ut*, qui avoit servi de fondement à l'opération, fait une tierce mineure avec le *la*, qui est alors le son fondamental. Peut-être est-ce aussi de là que naît cette grande correspondance entre le mode majeur *ut* et le mode mineur de sa sixième note, et réciproquement entre le mode mineur *la* et le mode majeur de sa médiante.

De plus, la progression des sons affectés au mode mineur est précisément la même qui se trouve dans l'octave comprise entre deux *la*, puisque, suivant M. Rameau, il est essentiel au mode mineur d'avoir sa tierce et sa sixte mineures, et qu'il n'y a que cette octave où, tous les autres sons étant ordonnés comme ils doivent l'être, la tierce et la sixte se trouvent mineures naturellement.

Prenant donc *la* pour le nom de la tonique des tons mineurs, et l'exprimant par le chiffre 6, je laisserai toujours à sa médiante *ut* le privilége d'être, non pas tonique, mais fondamentale caractéristique; je me conformerai en cela à la nature, qui ne nous fait point connoître de fondamentale proprement dite dans les tons mineurs, et je conserverai à la fois l'uniformité dans les noms des notes et dans les chiffres qui les expriment, et l'analogie qui se trouve entre les modes majeur et mineur, pris sur les deux cordes *ut* et *la*.

Mais cet *ut* qui, par la transposition, doit toujours être le nom de la tonique dans les tons majeurs, et celui de la médiante dans les tons mineurs, peut, par conséquent, être pris sur chacune des douze cordes du système chromatique; et, pour la désigner, il suffira de mettre à la marge le nom de cette corde prise sur le clavier dans l'ordre naturel. On voit par là que si le chant est dans le ton d'*ut* majeur ou de *la* mineur, il faudra écrire *ut* à la marge; si le chant est dans le ton de *ré* majeur ou de *si* mineur, il faut écrire *ré* à la marge; pour le ton de *mi* majeur ou d'*ut* dièse mineur, on écrira *mi* à la marge, et ainsi de suite; c'est-à-dire que la note écrite à la marge, ou la clef, désigne précisément la touche du clavier qui doit s'appeler *ut*, et par conséquent être tonique dans le ton majeur, médiante dans le mineur, et fondamentale dans tous les deux : sur quoi l'on remarquera que j'ai toujours appelé cet *ut* fondamentale, et non pas tonique, parce qu'elle ne l'est que dans les tons majeurs; mais qu'elle sert également de fondement à la relation et au nom des notes, et même aux différentes octaves dans l'un et l'autre mode. Mais, à le bien prendre, la connoissance de cette clef n'est d'usage que pour les instrumens, et ceux qui chantent n'ont jamais besoin d'y faire attention.

Il suit de là que la même clef sous le même nom d'*ut* désigne cependant deux tons différens; savoir, le majeur dont elle est tonique, et le

mineur dont elle est médiante, et dont par conséquent la tonique est une tierce au-dessous d'elle. Il suit encore que les mêmes noms des notes et les notes affectées de la même manière, du moins en descendant, servent également pour l'un et l'autre mode; de sorte que non-seulement on n'a pas besoin de faire une étude particulière des modes mineurs, mais que même on seroit à la rigueur dispensé de les connoître, les rapports exprimés par les mêmes chiffres n'étant point différens, quand la fondamentale est tonique, que quand elle est médiante : cependant, pour l'évidence du ton et pour la facilité du prélude, on écrira la clef tout simplement quand elle sera tonique; et quand elle sera médiante on ajoutera au-dessous d'elle une petite ligne horizontale. (Voy. la planche II, exemples 7 et 8.)

Il faut parler à présent des changemens de ton; mais comme les altérations accidentelles des sons s'y présentent souvent, et qu'elles ont toujours lieu, dans le mode mineur, en montant de la dominante à la tonique, je dois auparavant en expliquer les signes.

Le dièse s'exprime par une petite ligne oblique, qui croise la note en montant de gauche à droite : *sol* dièse, par exemple, s'exprime ainsi 5; *fa* dièse ainsi 4. Le bémol s'exprime aussi par une semblable ligne qui croise la note en descendant, 7, 3; et ces signes, plus simples que ceux qui sont en usage, servent encore à montrer à l'œil le genre d'altération qu'ils causent.

Pour le bécarre, il n'est devenu nécessaire que par le mauvais choix du dièse et du bémol, parce qu'étant des caractères séparés des notes qu'ils altèrent, s'il s'en trouve plusieurs de suite sous l'un ou l'autre de ces signes, on ne peut jamais distinguer celles qui doivent être affectées, de celles qui ne le doivent pas, sans se servir du bécarre. Mais comme, par mon système, le signe de l'altération, outre la simplicité de sa figure, a encore l'avantage d'être toujours inhérent à la note altérée, il est clair que toutes celles auxquelles on ne le verra point devront être exécutées au ton naturel qu'elles doivent avoir sur la fondamentale où l'on est. Je retranche donc le bécarre comme inutile; et je le retranche encore comme équivoque, puisqu'il est commun de le trouver employé en deux sens tout opposés; car les uns s'en servent pour ôter l'altération causée par les signes de la clef, et les autres, au contraire, pour remettre la note au ton qu'elle doit avoir conformément à ces mêmes signes

A l'égard des changemens de ton, soit pour passer du majeur au mineur, ou d'une tonique à une autre, il pourroit suffire de changer la clef; mais comme il est extrêmement avantageux de ne point rendre la connoissance de cette clef nécessaire à ceux qui chantent, et que d'ailleurs il faudroit une certaine habitude pour trouver facilement le rapport d'une clef à l'autre, voici la précaution qu'il y faut ajouter. Il n'est question que d'exprimer la première note de ce changement de manière à représenter ce qu'elle étoit dans le ton d'où l'on sort, et ce qu'elle est dans celui où l'on entre. Pour cela, j'écris d'abord cette première note entre deux doubles lignes perpendiculaires par le chiffre qui la représente dans le ton précédent, ajoutant au-dessus d'elle la clef ou le nom

de la fondamentale du ton où l'on va entrer; j'écris ensuite cette même note par le chiffre qui l'exprime dans le ton qu'elle commence : de sorte qu'eu égard à la suite du chant, le premier chiffre indique le ton de la note, et le second sert à en trouver le nom.

Vous voyez (pl. II, ex. 9) non-seulement que du ton de *sol* vous passez dans celui d'*ut*, mais que la note *fa* du ton précédent est la même que la note *ut* qui se trouve la première dans celui où vous entrez.

Dans cet autre exemple (voy. ex. 10), la première note *ut* du premier changement seroit le *mi* bémol du mode précédent, et la première note *mi* du second changement seroit l'*ut* dièse du mode précédent; comparaison très-commode pour les voix et même pour les instrumens, lesquels ont de plus l'avantage du changement de clef. On y peut remarquer aussi que, dans les changemens de mode, la fondamentale change toujours, quoique la tonique reste la même, ce qui dépend des règles que j'ai expliquées ci-devant.

Il reste dans l'étendue du clavier une difficulté dont il est temps de parler. Il ne suffit pas de connoître le progrès affecté à chaque mode, la fondamentale qui lui est propre, si cette fondamentale est tonique ou médiante, ni enfin de la savoir rapporter à la place qui lui convient dans l'étendue de la gamme naturelle; mais il faut encore savoir à quelle octave, et, en un mot, à quelle touche précise du clavier elle doit appartenir.

Le grand clavier ordinaire a cinq octaves d'étendue, et je m'y bornerai pour cette explication, en remarquant seulement qu'on est toujours libre de le prolonger de part et d'autre tout aussi loin qu'on voudra, sans rendre la note plus diffuse ni plus incommode.

Supposons donc que je sois à la clef d'*ut*, c'est-à-dire au son d'*ut* majeur, ou de *la* mineur, qui constitue le clavier naturel : le clavier se trouve alors disposé de sorte que, depuis le premier *ut* d'en bas jusqu'au dernier *ut* d'en haut, je trouve quatre octaves complètes, outre les deux portions qui restent en haut et en bas entre l'*ut* et le *fa*, qui terminent le clavier de part et d'autre.

J'appelle A la première octave comprise entre l'*ut* d'en bas et le suivant vers la droite, c'est-à-dire tout ce qui est renfermé entre 1 et 7 inclusivement. J'appelle B l'octave qui commence au second *ut*, comptant de même vers la droite; C, la troisième; D, la quatrième, etc., jusqu'à E, où commence une cinquième octave qu'on pousseroit plus haut si l'on vouloit. A l'égard de la portion d'en bas, qui commence au premier *fa* et se termine au premier *si*, comme elle est imparfaite, ne commençant point par la fondamentale, nous l'appellerons l'octave X; et cette lettre X servira, dans toute sorte de tons, à désigner les notes qui resteront au bas du clavier, au-dessous de la première tonique.

Supposons que je veuille noter un air à la clef d'*ut*, c'est-à-dire au ton d'*ut* majeur ou de *la* mineur, j'écris *ut* au haut de la page à la marge, et je le rends médiante ou tonique, suivant que j'y ajoute ou non la petite ligne horizontale.

Sachant ainsi quelle corde doit être la fondamentale du ton, il n'est plus question que de trouver dans laquelle des cinq octaves roule

davantage le chant que j'ai à exprimer, et d'en écrire la lettre au commencement de la ligne sur laquelle je place mes notes. Les deux espaces au-dessus et au-dessous représenteront les étages contigus, et serviront pour les notes qui peuvent excéder en haut ou en bas l'octave représentée par la lettre que j'ai mise au commencement de la ligne. J'ai déjà remarqué que si le chant se trouvoit assez bizarre pour passer cette étendue, on seroit toujours libre d'ajouter une ligne en haut ou en bas, ce qui peut quelquefois avoir lieu pour les instrumens.

Mais comme les octaves se comptent toujours d'une fondamentale à l'autre, et que ces fondamentales sont différentes, suivant les différens tons où l'on est, les octaves se prennent aussi sur différens degrés, et sont tantôt plus hautes ou plus basses, suivant que leur fondamentale est éloignée du *C sol ut* naturel.

Pour représenter clairement cette mécanique, j'ai joint ici (voy. la planche II) une table générale de tous les sons du clavier, ordonnés par rapport aux douze cordes du système chromatique prises successivement pour fondamentales.

On y voit d'une manière simple et sensible le progrès des différens sons par rapport au ton où l'on est. On verra aussi, par l'explication suivante, comment elle facilite la pratique des instrumens, au point de n'en faire qu'un jeu, non-seulement par rapport aux instrumens à touches marquées, comme le basson, le hautbois, la flûte, la basse de viole et le clavecin, mais encore à l'égard du violon, du violoncelle, et de toute autre espèce sans exception.

Cette table représente toute l'étendue du clavier, combiné sur les douze cordes; le clavier naturel, où l'*ut* conserve son propre nom, se trouve ici au sixième rang marqué par une étoile à chaque extrémité, et c'est à ce rang que tous les autres doivent se rapporter, comme au terme commun de comparaison. On voit qu'il s'étend depuis le *fa* d'en bas jusqu'à celui d'en haut, à la distance de cinq octaves, qui sont ce qu'on appelle le grand clavier.

J'ai déjà dit que l'intervalle compris depuis le premier 1 jusqu'au premier 7 qui le suit vers la droite s'appelle A; que l'intervalle compris depuis le second 1 jusqu'à l'autre 7 s'appelle l'octave B; l'autre, l'octave C, etc., jusqu'au cinquième 1, où commence l'octave E, que je n'ai portée ici que jusqu'au *fa*. A l'égard des quatre notes qui sont à la gauche du premier *ut*, j'ai dit encore qu'elles appartiennent à l'octave D, à laquelle je donne ainsi une lettre hors de rang pour exprimer que cette octave n'est pas complète, parce qu'il faudroit, pour parvenir jusqu'à l'*ut*, descendre plus bas que le clavier ne le permet.

Mais si je suis dans un autre ton, comme, par exemple, à la clef *ré*, alors ce *ré* change de nom et devient *ut;* c'est pourquoi l'octave comprise depuis la première tonique jusqu'à la septième note, est d'un degré plus élevée que l'octave correspondante du ton précédent; ce qu'il est aisé de voir par la table, puisque cet *ut* du troisième rang, c'est-dire de la clef de *ré*, correspond au *ré* de la clef naturelle d'*ut*, sur lequel il tombe perpendiculairement; et, par la même raison, l'octave y a plus de notes que la même octave de la clef d'*ut*, parce que les

taves, en s'élevant davantage, s'éloignent de la plus basse note du clavier.

Voilà pourquoi les octaves montent depuis la clef d'*ut* jusqu'à la clef de *mi*, et descendent depuis la même clef d'*ut* jusqu'à celle de *fa;* car ce *fa*, qui est la plus basse note du clavier, devient alors fondamentale, et commence, par conséquent, la première octave A.

Tout ce qui est donc compris entre les deux premières lignes obliques vers la gauche est toujours de l'octave A, mais à différens degrés, suivant le ton où l'on est. La même touche, par exemple, sera *ut* dans le ton majeur de *mi*, *ré* dans celui de *ré*, *mi* dans celui d'*ut*, *fa* dans celui de *si*, *sol* dans celui de *la*, *la* dans celui de *sol*, *si* dans celui de *fa*. C'est toujours la même touche, parce que c'est la même colonne; et c'est la même octave, parce que cette colonne est renfermée entre les mêmes lignes obliques. Donnons un exemple de la façon d'exprimer le ton, l'octave et la touche, sans équivoque. (Voy. la planche II, ex. 11.)

Cet exemple est à la clef de *ré*, il faut donc le rapporter au quatrième rang répondant à la même clef; l'octave B, marquée sur la ligne, montre que l'intervalle supérieur, dans lequel commence le chant, répond à l'octave supérieure C; ainsi la note 3, marquée d'un *a* dans la table, est justement celle qui répond à la première de cet exemple. Ceci suffit pour faire entendre que dans chaque partie on doit mettre sur le commencement de la ligne la lettre correspondante à l'octave dans laquelle le chant de cette partie roule le plus, et que les espaces qui sont au-dessus et au-dessous seront pour les octaves supérieure et inférieure.

Les lignes horizontales servent à séparer, de demi-ton en demi-ton, les différentes fondamentales dont les noms sont écrits à la droite de la table.

Les lignes perpendiculaires montrent que toutes les notes traversées de la même ligne ne sont toujours qu'une même touche, dont le nom naturel, si elle en a un, se trouve au sixième rang, et les autres noms dans les autres rangs de la même colonne, suivant les différens tons où l'on est. Ces lignes perpendiculaires sont de deux sortes: les unes noires, qui servent à montrer que les chiffres qu'elles joignent représentent une touche naturelle; et les autres ponctuées, qui sont pour les touches blanches ou altérées; de façon qu'en quelque ton que l'on soit on peut connoître sur-le-champ, par le moyen de cette table, quelles sont les notes qu'il faut altérer pour exécuter dans ce ton-là.

Les clefs que vous voyez au commencement servent à déterminer quelle note doit porter le nom d'*ut*, et à marquer le ton comme je l'ai déjà dit; il y en a cinq qui peuvent être doubles, parce que le bémol de la supérieure marqué *b*, et le dièse de l'inférieure marqué *d*, produisent le même effet[1]. Il ne sera pas mal cependant de s'en tenir aux déno-

1. Ce n'est qu'en vertu du tempérament que la même touche peut servir de dièse à l'une et de bémol à l'autre, puisque d'ailleurs personne n'ignore que la somme de deux demi-tons mineurs ne sauroit faire un ton.

minations que j'ai choisies, et qui, abstraction faite de toute autre raison, sont du moins préférables parce qu'elles sont les plus usitées.

Il est encore aisé, par le moyen de cette table, de marquer précisément l'étendue de chaque partie, tant vocale qu'instrumentale, et la place qu'elle occupera dans ces différentes octaves suivant le ton où l'on sera.

Je suis convaincu qu'en suivant exactement les principes que je viens d'expliquer, il n'est point de chant qu'on ne soit en état de solfier en très-peu de temps, et de trouver de même sur quelque instrument que ce soit, avec toute la facilité possible. Rappelons un peu en détail ce que j'ai dit sur cet article.

Au lieu de commencer d'abord à faire exécuter machinalement des airs à cet écolier, au lieu de lui faire toucher, tantôt des dièses, tantôt des bémols, sans qu'il puisse concevoir pourquoi il le fait, que le premier soin du maître soit de lui faire connoître à fond tous les sons de son instrument par rapport aux différens tons sur lesquels ils peuvent être pratiqués.

Pour cela, après lui avoir appris les noms naturels de toutes les touches de son instrument, il faut lui présenter un autre point de vue, et le rappeler à un principe général. Il connoît déjà tous les sons de l'octave suivant l'échelle naturelle, il est question à présent de lui en faire faire l'analyse. Supposons-le devant un clavecin. Le clavier est divisé en soixante et une touches; on lui explique que ces touches, prises successivement et sans distinction de blanches ni de noires, expriment des sons qui, de gauche à droite, vont en s'élevant de demi-ton en demi-ton. Prenant la touche *ut* pour fondement de notre opération, nous trouverons toutes les autres de l'échelle naturelle disposées à son égard de la manière suivante :

La deuxième note, *ré*, à un ton d'intervalle vers la droite; c'est-à-dire qu'il faut laisser une touche intermédiaire entre l'*ut* et le *ré*, pour la division des deux demi-tons;

La troisième, *mi*, à un autre ton du *ré*, et à deux tons de l'*ut;* de sorte qu'entre le *ré* et le *mi* il faut encore une touche intermédiaire;

La quatrième, *fa*, à un demi-ton du *mi* et à deux tons et demi de l'*ut ;* par conséquent le *fa* est la touche qui suit le *mi* immédiatement, sans en laisser aucune entre deux;

La cinquième, *sol*, à un ton du *fa*, et à trois tons et demi de l'*ut ;* il faut laisser une touche intermédiaire;

La sixième, *la*, à un ton du *sol*, et à quatre tons et demi de l'*ut*, autre touche intermédiaire;

La septième, *si*, à un ton du *la*, et à cinq tons et demi de l'*ut*, autre touche intermédiaire;

La huitième, *ut* d'en haut, à demi-ton du *si*, et à six tons du premier *ut* dont elle est l'octave; par conséquent le *si* est contigu à l'*ut* qui le suit, sans touche intermédiaire.

En continuant ainsi tout le long du clavier, on n'y trouvera que la réplique des mêmes intervalles, et l'écolier se les rendra aisément familiers, de même que les chiffres qui les expriment et qui marquent leur

distance de l'*ut* fondamental. On lui fera remarquer qu'il y a une touche intermédiaire entre chaque degré de l'octave, excepté entre le *mi* et le *fa* et entre le *si* et l'*ut* d'en haut, où l'on trouve deux intervalles de demi-ton chacun, qui ont leur position fixe dans l'échelle.

On observera aussi qu'à la clef d'*ut* toutes les touches noires sont justement celles qu'il faut prendre, et que toutes les blanches sont les intermédiaires qu'il faut laisser. On ne cherchera point à lui faire trouver du mystère dans cette distribution, et on lui dira seulement que, comme le clavier seroit trop étendu ou les touches trop petites si elles étoient toutes uniformes, et que d'ailleurs la clef d'*ut* est la plus usitée dans la musique, on a, pour plus de commodité, rejeté hors des intervalles les touches blanches, qui n'y sont que de peu d'usage. On se gardera bien aussi d'affecter un air savant en lui parlant des tons et des demi-tons majeurs et mineurs, des comma, du tempérament; tout cela est absolument inutile à la pratique, du moins pour ce temps-là; en un mot, pour peu qu'un maître ait d'esprit et qu'il possède son art, il a tant d'occasions de briller en instruisant, qu'il est inexcusable quand sa vanité est à pure perte pour le disciple.

Quand on trouvera que l'écolier possède assez bien son clavier naturel, on commencera alors à le lui faire transposer sur d'autres clefs, en choisissant d'abord celles où les sons naturels sont le moins altérés. Prenons, par exemple, la clef de *sol*.

Ce mot *sol*, direz-vous à l'écolier, écrit ainsi à la marge, signifie qu'il faut transporter au *sol* et à son octave le nom et toutes les propriétés de l'*ut* et de la gamme naturelle. Ensuite, après l'avoir exhorté à se rappeler la disposition des tons de cette gamme, vous l'inviterez à l'appliquer dans le même ordre au *sol* considéré comme fondamental, c'est-à-dire comme un *ut*. D'abord il sera question de trouver le *ré;* si l'écolier est bien conduit, il le trouvera de lui-même et touchera le *la* naturel, qui est précisément par rapport au *sol* dans la même situation que le *ré* par rapport à l'*ut;* pour trouver le *mi* il touchera le *si;* pour trouver le *fa* il touchera l'*ut;* et vous lui ferez remarquer qu'effectivement ces deux dernières touches donnent un demi-ton d'intervalle intermédiaire, de même que le *mi* et le *fa* dans l'échelle naturelle. En poursuivant de même, il touchera le *ré* pour le *sol*, et le *mi* pour le *la*. Jusqu'ici il n'aura trouvé que des touches naturelles pour exprimer dans l'octave *sol* l'échelle de l'octave *ut;* de sorte que si vous poursuivez, et que vous demandiez le *si* sans rien ajouter, il est presque immanquable qu'il touchera le *fa* naturel. Alors vous l'arrêterez là, et vous lui demanderez s'il ne se souvient pas qu'entre le *la* et le *si* naturel il a trouvé un intervalle d'un ton et une touche intermédiaire; vous lui montrerez en même temps cet intervalle à la clef d'*ut;* et, revenant à celle de *sol*, vous lui placerez le doigt sur le *mi* naturel que vous nommerez *la* en demandant où est le *si*. Alors il se corrigera sûrement et touchera le *fa* dièse; peut-être touchera-t-il le *sol;* mais au lieu de vous impatienter il faut saisir cette occasion de lui expliquer si bien la règle des tons et demi-tons par rapport à l'octave *ut*, et sans distinction de touches noires et blanches, qu'il ne soit plus dans le cas de pouvoir s'y tromper.

Alors il faut lui faire parcourir le clavier de haut en bas, et de bas en haut, en lui faisant nommer les touches conformément à ce nouveau ton; vous lui ferez aussi observer que la touche blanche qu'on y emploie y devient nécessaire pour constituer le demi-ton qui doit être entre le *si* et l'*ut* d'en haut, et qui seroit sans cela entre le *la* et le *si*, ce qui est contre l'ordre de la gamme. Vous aurez soin surtout de lui faire concevoir qu'à cette clef-là le *sol* naturel est réellement un *ut*, le *la* un *ré*, le *si* un *mi*, etc., de sorte que ces noms et la position de leurs touches relatives lui deviennent aussi familiers qu'à la clef d'*ut*, et que, tant qu'il est à la clef de *sol*, il n'envisage le clavier que par cette seconde exposition.

Quand on le trouvera suffisamment exercé, on le mettra à la clef de *ré* avec les mêmes précautions, et on l'amènera aisément à y trouver de lui-même le *mi* et le *si* sur deux touches blanches; cette troisième clef achèvera de l'éclaircir sur la situation de tous les tons de l'échelle, relativement à quelque fondamentale que ce soit; et vraisemblablement il n'aura plus besoin d'explication pour trouver l'ordre des tons sur toutes les autres fondamentales.

Il ne sera donc plus question que de l'habitude, et il dépendra beaucoup du maître de contribuer à la former, s'il s'applique à faciliter à l'écolier la pratique de tous les intervalles par des remarques sur la position des doigts, qui lui en rendent bientôt la mécanique familière.

Après cela, de courtes explications sur le mode mineur, sur les altérations qui lui sont propres, et sur celles qui naissent de la modulation dans le cours d'une même pièce. Un écolier bien conduit par cette méthode doit savoir à fond son clavier sur tous les tons dans moins de trois mois; donnons-lui-en six, au bout desquels nous partirons de là pour le mettre à l'exécution; et je soutiens que, s'il a d'ailleurs quelque connoissance des mouvemens, il jouera dès lors à livre ouvert les airs notés par mes caractères, ceux du moins qui ne demanderont pas une grande habitude dans le doigter. Qu'il mette six autres mois à se perfectionner la main et l'oreille, soit pour l'harmonie, soit pour la mesure, et voilà dans l'espace d'un an un musicien du premier ordre, pratiquant également toutes les clefs, connoissant les modes et tous les tons, toutes les cordes qui leur sont propres, toute la suite de la modulation, et transposant toute pièce de musique dans toutes sortes de tons avec la plus parfaite facilité.

C'est ce qui me paroît découler évidemment de la pratique de mon système, et que je suis prêt de confirmer, non-seulement par des preuves de raisonnement, mais par l'expérience, aux yeux de quiconque en voudra voir l'effet.

Au reste, ce que j'ai dit du clavecin s'applique de même à tout autre instrument, avec quelques légères différences par rapport aux instrumens à manche, qui naissent des différentes altérations propres à chaque ton. Comme je n'écris ici que pour les maîtres à qui cela est connu, je n'en dirai que ce qui est absolument nécessaire pour mettre dans son jour une objection qu'on pourroit m'opposer, et pour en donner la solution.

C'est un fait d'expérience que les différens tons de la musique ont tous

certain caractère qui leur est propre, et qui les distingue chacun en particulier. L'*A mi la* majeur, par exemple, est brillant; l'*F ut fa* est majestueux; le *si* bémol majeur est tragique; le *fa* mineur est triste; l'*ut* mineur est tendre; et tous les autres tons ont de même, par préférence, je ne sais quelle aptitude à exciter tel ou tel sentiment, dont les habiles maîtres savent bien se prévaloir. Or, puisque la modulation est la même dans tous les tons majeurs, pourquoi un ton majeur exciteroit-il une passion plutôt qu'un autre ton majeur? pourquoi le même passage du *ré* au *fa* produit-il des effets différens quand il est pris sur différentes fondamentales, puisque le rapport demeure le même? pourquoi cet air joué en *A mi la* ne rend-il plus cette expression qu'il avoit en *G ré sol?* Il n'est pas possible d'attribuer cette différence au changement de fondamentale, puisque, comme je l'ai dit, chacune de ces fondamentales, prise séparément, n'a rien en elle qui puisse exciter d'autre sentiment que celui du son haut ou bas qu'elle fait entendre. Ce n'est point proprement par les sons que nous sommes touchés, c'est par les rapports qu'ils ont entre eux; et c'est uniquement par le choix de ces rapports charmans qu'une belle composition peut émouvoir le cœur en flattant l'oreille. Or, si le rapport d'un *ut* à un *sol*, ou d'un *ré* à un *la*, est le même dans tous les tons, pourquoi produit-il différens effets?

Peut-être trouveroit-on des musiciens embarrassés d'en expliquer la raison; et elle seroit en effet très-inexplicable, si l'on admettoit à la rigueur cette identité de rapports dans les sons exprimés par les mêmes noms et représentés par les mêmes intervalles sur tous les tons.

Mais ces rapports ont entre eux de légères différences, suivant les cordes sur lesquelles ils sont pris; et ce sont ces différences, si petites en apparence, qui causent dans la musique cette variété d'expression, sensible à toute oreille délicate, et sensible à tel point qu'il est peu de musiciens qui, en écoutant un concert, ne connoissent en quel ton l'on exécute actuellement.

Comparons, par exemple, le *C sol ut* mineur et le *D la ré;* voilà deux modes mineurs desquels tous les sons sont exprimés par les mêmes intervalles et par les mêmes noms, chacun relativement à sa tonique : cependant l'affection n'est point la même, et il est incontestable que le *C sol ut* est plus touchant que le *D la ré.* Pour en trouver la raison, il faut entrer dans une recherche assez longue dont voici à peu près le résultat. L'intervalle qui se trouve entre la tonique *ré* et sa seconde note est un peu plus petit que celui qui se trouve entre la tonique du *C sol ut* et sa seconde note : au contraire, le demi-ton qui se trouve entre la seconde note et la médiante du *D la ré* est un peu plus grand que celui qui est entre la seconde note et la médiante du *C sol ut;* de sorte que la tierce mineure restant à peu près égale de part et d'autre, elle est partagée dans le *C sol ut* en deux intervalles un peu plus inégaux que dans le *D la ré;* ce qui rend l'intervalle du demi-ton plus petit de la même quantité dont celui du ton est plus grand.

On trouve aussi, par l'accord ordinaire du clavecin, le demi-ton compris entre le *sol* naturel et le *la* bémol un peu plus petit que celui qui est entre le *la* et le *si* bémol. Or, plus les deux sons qui forment un demi-

ton se rapprochent, et plus le passage est tendre et touchant; c'est l'expérience qui nous l'apprend, et c'est, je crois, la véritable raison pour laquelle le mode mineur du *C sol ut* nous attendrit plus que celui du *D la ré*. Que si cependant la diminution vient jusqu'à causer de l'altération à l'harmonie, et jeter de la dureté dans le chant, alors le sentiment se change en tristesse, et c'est l'effet que nous éprouvons dans l'*F ut fa* mineur.

En continuant nos recherches dans ce goût-là, peut-être parviendrions-nous à peu près à trouver, par ces différences légères qui subsistent dans les rapports des sons et des intervalles, les raisons des différens sentimens excités par les divers tons de la musique. Mais si l'on vouloit aussi trouver la cause de ces différences, il faudroit entrer pour cela dans un détail dont mon sujet me dispense, et qu'on trouvera suffisamment expliqué dans les ouvrages de M. Rameau. Je me contenterai de dire ici en général que, comme il a fallu, pour éviter de multiplier les sons, faire servir les mêmes à plusieurs usages, on n'a pu y réussir qu'en les altérant un peu; ce qui fait qu'eu égard à leurs différens rapports, ils perdent quelque chose de la justesse qu'ils devroient avoir. Le *mi*, par exemple, considéré comme tierce majeure d'*ut*, n'est point à la rigueur le même *mi* qui doit faire la quinte du *la;* la différence est petite à la vérité, mais enfin elle existe, et, pour la faire évanouir, il a fallu tempérer un peu cette quinte : par ce moyen on n'a employé que le même son pour ces deux usages; mais de là vient aussi que le ton du *ré* au *mi* n'est pas de la même espèce que celui de l'*ut* au *ré*, et ainsi des autres.

On pourroit donc me reprocher que j'anéantis ces différences par mes nouveaux signes, et que par là même je détruis cette variété d'expression si avantageuse dans la musique. J'ai bien des choses à répondre à tout cela.

En premier lieu, le tempérament est un vrai défaut; c'est une altération que l'art a causée à l'harmonie, faute d'avoir pu mieux faire. Les harmoniques d'une corde ne nous donnent point de quinte tempérée, et la mécanique du tempérament introduit dans la modulation des tons si durs, par exemple le *ré* et le *sol* dièses, qu'ils ne sont pas supportables à l'oreille. Ce ne seroit donc pas une faute que d'éviter ce défaut, et surtout dans les caractères de la musique, qui, ne participant pas au vice de l'instrument, devroient, du moins par leur signification, conserver toute la pureté de l'harmonie.

De plus, les altérations causées par les différens tons ne sont point pratiquées par les voix; l'on n'entonne point, par exemple, l'intervalle 4 5 autrement que l'on entonneroit celui-ci 5 6, quoique cet intervalle ne soit pas tout à fait le même; et l'on module en chantant avec la même justesse dans tous les tons, malgré les altérations particulières que l'imperfection des instrumens introduit dans ces différens tons, et à laquelle la voix ne se conforme jamais, à moins qu'elle n'y soit contrainte par l'unisson des instrumens.

La nature nous apprend à moduler sur tous les tons, précisément dans toute la justesse des intervalles; les voix, conduites par elle, le

pratiquent exactement. Faut-il nous éloigner de ce qu'elle prescrit, pour nous assujettir à une pratique défectueuse? et faut-il sacrifier, non pas à l'avantage, mais au vice des instrumens, l'expression naturelle du plus parfait de tous? C'est ici qu'on doit se rappeler tout ce que j'ai dit ci-devant sur la génération des sons; et c'est par là qu'on se convaincra que l'usage de mes signes n'est qu'une expression très-fidèle et très-exacte des opérations de la nature.

En second lieu, dans les plus considérables instrumens, comme l'orgue, le clavecin et la viole, les touches étant fixées, les altérations différentes de chaque ton dépendent uniquement de l'accord, et elles sont également pratiquées par ceux qui en jouent, quoiqu'ils n'y pensent point. Il en est de même des flûtes, des hautbois, bassons et autres instrumens à trous; les dispositions des doigts sont fixées pour chaque son, et le seront de même par mes caractères, sans que les écoliers pratiquent moins le tempérament pour n'en pas connoître l'expression.

D ailleurs on ne sauroit me faire là-dessus aucune difficulté qui n'attaque en même temps la musique ordinaire, dans laquelle, bien loin que les petites différences des intervalles de même espèce soient indiquées par quelque marque, les différences spécifiques ne le sont même pas, puisque les tierces ou les sixtes majeures et mineures sont exprimées par les mêmes intervalles et les mêmes positions, au lieu que, dans mon système, les différens chiffres employés dans les intervalles de même dénomination font du moins connoître s'ils sont majeurs ou mineurs.

Enfin, pour trancher tout d'un coup toute cette difficulté, c'est au maître et à l'oreille à conduire l'écolier dans la pratique des différens tons et des altérations qui leur sont propres; la musique ordinaire ne donne point de règles pour cette pratique que je ne puisse appliquer à la mienne avec encore plus d'avantage; et les doigts de l'écolier seront bien plus heureusement conduits, en lui faisant pratiquer sur son violon les intervalles, avec les altérations qui leur sont propres dans chaque ton en avançant ou reculant un peu le doigt, que par cette foule de dièses et de bémols qui, faisant de plus petits intervalles entre eux et ne contribuant point à former l'oreille, troublent l'écolier par les différences qui lui sont longtemps insensibles.

Si la perfection d'un système de musique consistoit à y pouvoir exprimer une plus grande quantité de sons, il seroit aisé, en adoptant celui de M. Sauveur, de diviser toute l'étendue d'une seule octave en 1010 décamérides ou intervalles égaux, dont les sons seroient représentés par des notes différemment figurées; mais de quoi serviroient tous ces caractères, puisque la diversité des sons qu'ils exprimeroient ne seroit non plus à la portée de nos oreilles qu'à celle des organes de votre voix? Il n'est donc pas moins inutile qu'on apprenne à distinguer *ut* double dièse du *ré* naturel, dès que nous sommes contraints de le pratiquer sur ce même *ré*, et qu'on ne se trouvera jamais dans le cas d'exprimer en note la différence qui doit s'y trouver, parce que ces deux sons ne peuvent être relatifs à la même modulation.

Tenons pour une maxime certaine que tous les sons d'un mode doivent toujours être considérés par le rapport qu'ils ont avec la fondamentale de ce mode-là : qu'ainsi les intervalles correspondans devroient être parfaitement égaux dans tous les tons de même espèce : aussi les considère-t-on comme tels dans la composition ; et s'ils ne le sont pas à la rigueur dans la pratique, les facteurs épuisent du moins toute leur habileté dans l'accord, pour en rendre la différence insensible.

Mais ce n'est pas ici le lieu de m'étendre davantage sur cet article. Si, de l'aveu de la plus savante académie de l'Europe, mon système a des avantages marqués par-dessus la méthode ordinaire pour la musique vocale, il me semble que ces avantages sont bien plus considérables dans la partie instrumentale : du moins, j'exposerai les raisons que j'ai de le croire ainsi ; c'est à l'expérience à confirmer leur solidité. Les musiciens ne manqueront pas de se récrier, et de dire qu'ils exécutent avec la plus grande facilité par la méthode ordinaire, et qu'ils font de leurs instrumens tout ce qu'on en peut faire par quelque méthode que ce soit. D'accord : je les admire en ce point, et il ne semble pas en effet qu'on puisse pousser l'exécution à un plus haut degré de perfection que celui où elle est aujourd'hui ; mais enfin, quand on leur fera voir qu'avec moins de temps et de peine on peut parvenir plus sûrement à cette même perfection, peut-être seront-ils contraints de convenir que les prodiges qu'ils opèrent ne sont pas tellement inséparables des barres, des noires et des croches, qu'on n'y puisse arriver par d'autres chemins. Proprement, j'entreprends de leur prouver qu'ils ont encore plus de mérite qu'ils ne pensoient, puisqu'ils suppléent par la force de leurs talens aux défauts de la méthode dont ils se servent.

Si l'on a bien compris la partie de mon système que je viens d'expliquer, on sentira qu'elle donne une méthode générale pour exprimer sans exception tous les sons usités dans la musique, non pas, à la vérité, d'une manière absolue, mais relativement à un son fondamental déterminé ; ce qui produit un avantage considérable en vous rendant toujours présens le ton de la pièce et la suite de la modulation. Il me reste maintenant à donner une autre méthode encore plus facile pour pouvoir noter tous ces mêmes sons de la même manière, sur un rang horizontal, sans jamais avoir besoin de lignes ni d'intervalles pour exprimer les différentes octaves.

Pour y suppléer donc, je me sers du plus simple de tous les signes, c'est-à-dire du point ; et voici comment je le mets en usage. Si je sors de l'octave par laquelle j'ai commencé pour faire une note dans l'étendue de l'octave supérieure, et qui commence à l'*ut* d'en haut, alors je mets un point au-dessus de cette note par laquelle je sors de mon octave ; et, ce point une fois placé, c'est un avis que non-seulement la note sur laquelle il est, mais encore toutes celles qui la suivront sans aucun signe qui le détruise, devront être prises dans l'étendue de cette octave supérieure où je suis entré. Par exemple,

Ut c 1 3 5 $\dot{1}$ 3 5.

Le point que vous voyez sur le second *ut* marque que vous entrez là

dans l'octave au-dessus de celle où vous avez commencé, et que, par par conséquent, le 3 et le 5 qui suivent sont aussi de cette même octave supérieure, et ne sont point les mêmes que vous aviez entonnés auparavant.

Au contraire, si je veux sortir de l'octave où je me trouve pour passer à celle qui est au-dessous, alors je mets le point sous la note par laquelle j'y entre :

Ut d 5 3 1 5 3 1.

Ainsi, ce premier 5 étant le même que le dernier de l'exemple précédent, par le point que vous voyez ici sous le second 5, vous êtes averti que vous sortez de l'octave où vous étiez monté, pour rentrer dans celle par où vous aviez commencé précédemment.

En un mot, quand le point est sur la note, vous passez dans l'octave supérieure; s'il est au-dessous, vous passez dans l'inférieure : et, quand vous changeriez d'octave à chaque note, ou que vous voudriez monter ou descendre de deux ou trois octaves tout d'un coup ou successivement, la règle est toujours générale, et vous n'avez qu'à mettre autant de points au-dessous ou au-dessus que vous avez d'octaves à descendre ou à monter.

Ce n'est pas à dire qu'à chaque point vous montiez ou vous descendiez d'une octave; mais, à chaque point, vous entrez dans une octave différente, dans un autre étage, soit en montant, soit en descendant, par rapport au son fondamental *ut*, lequel ainsi se trouve bien de la même octave en descendant diatoniquement, mais non pas en montant. Le point, dans cette façon de noter, équivaut aux lignes et aux intervalles de la précédente : tout ce qui est dans la même position appartient au même point, et vous n'avez besoin d'un autre point que lorsque vous passez dans une autre position, c'est-à-dire dans une autre octave. Sur quoi il faut remarquer que je ne me sers de ce mot d'octave qu'abusivement et pour ne pas multiplier inutilement les termes, parce que, proprement, l'étendue que je désigne par ce mot n'est remplie que d'un étage de sept notes, l'*ut* d'en haut n'y étant pas compris.

Voici une suite de notes qu'il sera aisé de solfier par les règles que je viens d'établir.

Sol d 1 1 2 3 1 5 4 5 6 7 5 1 7 6 5 4 3 2 4 2 1 7 6 5 3 4 d 5 5 1.

Et voici (voy. planche II, ex. 12) le même exemple noté suivant la première méthode.

Dans une longue suite de chant, quoique les points vous conduisent toujours très-juste, ils ne vous font pourtant connoître l'octave où vous vous trouvez que relativement à ce qui a précédé : c'est pourquoi, afin de savoir précisément l'endroit du clavier où vous êtes, il faudroit aller en remontant jusqu'à la lettre qui est au commencement de l'air; opération exacte, à la vérité, mais d'ailleurs un peu trop longue. Pour m'en dispenser, je mets au commencement de chaque ligne la lettre de l'octave où se trouve, non pas la première note de cette ligne, mais la

dernière de la ligne précédente, et cela afin que la règle des points n'ait pas d'exception.

EXEMPLE :

Fa d 1 7 i 2 3 4 5 6 7 5 i 5 2 5 3 1 4 3 2 1 7 6 5 5 5 4 6 4
e 4 2 7 5 6 4 5 1.

L'*e* que j'ai mis au commencement de la seconde ligne marque que le *fa* qui finit la première est de la cinquième octave, de laquelle je sors pour rentrer dans la quatrième *d* par le point que vous voyez au-dessous du *si* de cette seconde ligne.

Rien n'est plus aisé que de trouver cette lettre correspondante à la dernière note d'une ligne, et en voici la méthode.

Comptez tous les points qui sont au-dessus des notes de cette ligne, comptez aussi ceux qui sont au-dessous : s'ils sont égaux en nombre avec les premiers, c'est une preuve que la dernière note de la ligne est dans la même octave que la première, et c'est le cas du premier exemple de la page précédente, où après avoir trouvé trois points dessus et autant dessous, vous concluez qu'ils se détruisent les uns les autres, et que, par conséquent, la dernière note *fa* de la ligne est de la même octave *d* que la première note *ut* de la même ligne; ce qui est toujours vrai, de quelque manière que les points soient rangés, pourvu qu'il y en ait autant dessus que dessous.

S'ils ne sont pas égaux en nombre, prenez leur différence : comptez depuis la lettre qui est au commencement de la ligne, et reculez d'autant de lettres vers l'*a*, si l'excès est au-dessous; ou s'il est au-dessus, avancez au contraire d'autant de lettres dans l'alphabet que cette différence contient d'unités, et vous aurez exactement la lettre correspondante à la dernière note.

EXEMPLE :

Ut c 6 3 6 7 i 2 1 7 6 i 5 i 2 3 4 3 2 1 3 6 5 6 7 3 i
e 2 7 i 6 7 5 6 i 4 3 2 1 5 6 2 1 7 6 3 3 4 4 5 5 6 7 i
d 2 7 5 6.

Dans la première ligne de cet exemple, qui commence à l'étage *c*, vous avez deux points au-dessous et quatre au-dessus, par conséquent deux d'excès, pour lesquels il faut ajouter à la lettre *c* autant de lettres, suivant l'ordre de l'alphabet, et vous aurez la lettre *e* correspondante à la dernière note de la même ligne.

Dans la seconde ligne vous avez au contraire un point d'excès au-dessous, c'est-à-dire qu'il faut, depuis la lettre *e* qui est au commencement de la ligne, reculer d'une lettre vers l'*a*, et vous aurez *d* pour la lettre correspondante à la dernière note de la seconde ligne.

Il faut de même observer de mettre la lettre de l'octave après chaque première et dernière note des reprises et des rondeaux, afin qu'en partant de là on sache toujours sûrement si l'on doit monter ou descendre

pour reprendre ou pour recommencer. Tout cela s'éclaircira mieux par l'exemple suivant, dans lequel cette marque ψ est un signe de reprise.

Mi c 3 4 5 7 1 2 3 4 3 2 1 4 3 2 1 7 6 2 5 b ψ 5 c 5 5

b 7 6 4 4 6 2 7 5 1 2 5 7 1 c.

La lettre *b*, que vous voyez après la dernière note de la première partie, vous apprend qu'il faut monter d'une sixte pour revenir au *mi* du commencement, puisqu'il est de l'octave supérieure *c*; et la lettre *c*, que vous voyez également après la première et la dernière note de la seconde partie, vous apprend qu'elles sont toutes deux de la même octave, et qu'il faut par conséquent monter d'une quinte pour revenir de la finale à la reprise.

Ces observations sont fort simples et fort aisées à retenir. Il faut avouer cependant que la méthode des points a quelques avantages de moins que celle de la position d'étage en étage que j'ai enseignée la première, et qui n'a jamais besoin de toutes ces différences de lettres : l'une et l'autre ont pourtant leur commodité; et, comme elles s'apprennent par les mêmes règles et qu'on peut les savoir toutes deux ensemble avec la même facilité qu'on a pour en apprendre une séparément, on les pratiquera chacune dans les occasions où elle paroîtra plus convenable. Par exemple, rien ne sera si commode que la méthode des points pour ajouter l'air à des paroles déjà écrites; pour noter de petits airs, des morceaux détachés, et ceux qu'on veut envoyer en province; et, en général, pour la musique vocale. D'un autre côté, la méthode de position servira pour les partitions et les grandes pièces de musique, pour la musique instrumentale, et surtout pour commencer les écoliers, parce que la mécanique en est encore plus sensible que de l'autre manière, et qu'en partant de celle-ci déjà connue, l'autre se conçoit du premier instant. Les compositeurs s'en serviront aussi par préférence, à cause de la distinction oculaire des différentes octaves : ils sentiront en la pratiquant toute l'étendue de ses avantages, que j'ose dire tels pour l'évidence de l'harmonie, que quand ma méthode n'auroit nul cours dans la pratique, il n'est point de compositeur qui ne dût l'employer pour son usage particulier et pour l'instruction de ses élèves.

Voilà ce que j'avois à dire sur la première partie de mon système, qui regarde l'expression des sons : passons à la seconde, qui traite de leurs durées.

L'article dont je viens de parler n'est pas, à beaucoup près, aussi difficile que celui-ci, du moins dans la pratique, qui n'admet qu'un certain nombre de sons, dont les rapports sont fixés, et à peu près les mêmes dans tous les tons, au lieu que les différences qu'on peut introduire dans leurs durées peuvent varier presque à l'infini.

Il y a beaucoup d'apparence que l'établissement de la quantité dans la musique a d'abord été relatif à celle du langage, c'est-à-dire qu'on faisoit passer plus vite les sons par lesquels on exprimoit les syllabes

brèves, et durer un peu plus longtemps ceux qu'on adaptoit aux longues. On poussa bientôt les choses plus loin, et l'on établit, à l'imitation de la poésie, une certaine régularité dans la durée des sons, par laquelle on les assujettissoit à des retours uniformes qu'on s'avisa de mesurer par des mouvemens égaux de la main ou du pied, et d'où, à cause de cela, ils prirent le nom de mesures. L'analogie est visible à cet égard entre la musique et la poésie : les vers sont relatifs aux mesures, les pieds aux temps, et les syllabes aux notes. Ce n'est pas assurément donner dans des absurdités que de trouver des rapports aussi naturels, pourvu qu'on n'aille pas, comme le P. Souhaitti, appliquer à l'une les signes de l'autre, et, à cause de ce qu'elles ont de semblable, confondre ce qu'elles ont de différent.

Ce n'est pas ici le lieu d'examiner en physicien d'où naît cette égalité merveilleuse que nous éprouvons dans nos mouvemens quand nous battons la mesure; pas un temps qui passe l'autre, pas la moindre différence dans leur durée successive, sans que nous ayons d'autre règle que notre oreille pour la déterminer : il y a lieu de conjecturer qu'un effet aussi singulier part du même principe qui nous fait entonner naturellement toutes les consonnances. Quoi qu'il en soit, il est clair que nous avons un sentiment sûr pour juger du rapport des mouvemens, tout comme de celui des sons, et des organes toujours prêts à exprimer les uns et les autres selon les mêmes rapports, et il me suffit, pour ce que j'ai à dire, de remarquer le fait sans en rechercher la cause.

Les musiciens font de grandes distinctions dans ces mouvemens, non-seulement quant aux divers degrés de vitesse qu'ils peuvent avoir, mais aussi quant au genre même de la mesure, et tout cela n'est qu'une suite du mauvais principe par lequel ils ont fixé les différentes durées des sons; car, pour trouver les rapports des uns aux autres, il a fallu établir un terme de comparaison, et il leur a plu de choisir pour ce terme une certaine quantité de durée qu'ils ont déterminée par une figure ronde : ils ont ensuite imaginé des notes de plusieurs autres figures, dont la valeur est fixée, par rapport à cette ronde, en proportion sous-double. Cette division seroit assez supportable, quoiqu'il s'en faille de beaucoup qu'elle n'ait l'universalité nécessaire, si le terme de comparaison, c'est-à-dire si la durée de la ronde étoit quelque chose d'un peu moins vague; mais la ronde va tantôt plus vite, tantôt plus lentement, suivant le mouvement de la mesure où l'on l'emploie : et l'on ne doit pas se flatter de donner quelque chose de plus précis en disant qu'une ronde est toujours l'expression de la durée d'une mesure à quatre, puisque, outre que la durée même de cette mesure n'a rien de déterminé, on voit communément en Italie des mesures à quatre et à deux contenir deux et quelquefois quatre rondes.

C'est pourtant ce qu'on suppose dans les chiffres des mesures doubles : le chiffre inférieur marque le nombre de notes d'une certaine valeur contenues dans une mesure à quatre temps, et le chiffre supérieur marque combien il faut de ces mêmes notes pour remplir une mesure de l'air que l'on va noter. Mais pourquoi ce rapport de tant de différentes

mesures à celle de quatre temps qui leur est si peu semblable? ou pourquoi ce rapport de tant de différentes notes à une ronde dont la durée est si peu déterminée?

On diroit que les inventeurs de la musique ont pris à tâche de faire tout le contraire de ce qu'il falloit : d'un côté, ils ont négligé la distinction du son fondamental indiqué par la nature et si nécessaire pour servir de terme commun au rapport de tous les autres; et de l'autre, ils ont voulu établir une durée absolue et fondamentale sans pouvoir en déterminer la valeur.

Faut-il s'étonner si l'erreur du principe a tant causé de défauts dans les conséquences? défauts essentiels à la pratique, et tous propres à retarder longtemps les progrès des écoliers.

Les musiciens reconnoissent au moins quatorze mesures différentes, dont voici les signes : 2, 3, C,

$$\frac{3}{2}, \frac{2}{4}, \frac{3}{4}, \frac{6}{4}, \frac{9}{4}, \frac{12}{4}, \frac{3}{8}, \frac{6}{8}, \frac{9}{8}, \frac{12}{8}, \frac{3}{16}, \frac{6}{16}.$$

Or, si ces signes sont institués pour déterminer autant de mouvemens différens en espèce, il y en a beaucoup trop, et s'ils le sont, outre cela, pour exprimer les différens degrés de vitesse de ces mouvemens, il n'y en a pas assez. D'ailleurs, pourquoi se tourmenter si fort pour établir des signes qui ne servent à rien, puisque, indépendamment du genre de la mesure, on est presque toujours contraint d'ajouter un mot au commencement de l'air, qui détermine l'espèce et le degré du mouvement?

Cependant on ne sauroit contester que la diversité de ces mesures ne brouille les commençans pendant un temps infini, et que tout cela ne naisse de la fantaisie qu'on a de les vouloir rapporter à la mesure à quatre temps, ou d'en vouloir rapporter les notes à la valeur de la ronde.

Donner aux mouvemens et aux notes des rapports entièrement étrangers à la mesure où l'on les emploie, c'est proprement leur donner des valeurs absolues, en conservant l'embarras des relations : aussi voit-on suivre de là des équivoques terribles, qui sont autant de piéges à la précision de la musique et au goût du musicien. En effet, n'est-il pas évident qu'en déterminant la durée des rondes, blanches, noires, croches, etc., non par la qualité de la mesure où elles se rencontrent, mais par celle de la note même, vous trouvez à tout moment la relation en opposition avec le sens propre? De là vient, par exemple, qu'une blanche, dans une certaine mesure, passera beaucoup plus vite qu'une noire dans une autre, laquelle noire ne vaut cependant que la moitié de cette blanche; et de là vient encore que les musiciens de province, trompés par ces faux rapports, donnent souvent aux airs des mouvemens tout différens de ce qu'ils doivent être, en s'attachant scrupuleusement à cette fausse relation, tandis qu'il faudra quelquefois passer une mesure à trois temps simples plus vite qu'une autre à trois huit; ce qui dépend du caprice des compositeurs, et dont les opéras présentent des exemples à chaque instant.

Il y auroit sur ce point bien d'autres remarques à faire, auxquelles je ne m'arrêterai pas. Quand on a imaginé, par exemple, la division sous-double des notes telle qu'elle est établie, apparemment qu'on n'a pas prévu tous les cas, ou bien l'on n'a pu les embrasser tous dans une règle générale; ainsi, quand il est question de faire la division d'une note ou d'un temps en trois parties égales dans une mesure à deux, à trois ou à quatre, il faut nécessairement que le musicien le devine, ou bien qu'on l'en avertisse par un signe étranger qui fait exception à la règle.

C'est en examinant les progrès de la musique que nous pourrons trouver le remède à ces défauts. Il y a deux cents ans que cet art étoit encore extrêmement grossier. Les rondes et les blanches étoient presque les seules notes qui y fussent employées, et l'on ne regardoit une croche qu'avec frayeur. Une musique aussi simple n'amenoit pas de grandes difficultés dans la pratique, et cela faisoit qu'on ne prenoit pas non plus grand soin pour lui donner de la précision dans les signes; on négligeoit la séparation des mesures, et l'on se contentoit de les exprimer par la figure des notes. A mesure que l'art se perfectionna et que les difficultés augmentèrent, on s'aperçut de l'embarras qu'il y avoit, dans une grande diversité de notes, de faire la distinction des mesures, et l'on commença à les séparer par des lignes perpendiculaires; on se mit ensuite à lier les croches pour faciliter les temps; et l'on s'en trouva si bien que, depuis lors, les caractères de la musique sont toujours restés à peu près dans le même état.

Une partie des inconvéniens subsiste pourtant encore; la distinction des temps n'est pas toujours trop bien observée dans la musique instrumentale, et n'a point lieu du tout dans le vocal : il arrive de là qu'au milieu d'une grande mesure l'écolier ne sait où il en est, surtout lorsqu'il trouve une quantité de croches et de doubles croches détachées, dont il faut qu'il fasse lui-même la distribution.

Une réflexion toute simple sur l'usage des lignes perpendiculaires pour la séparation des mesures nous fournira un moyen assuré d'anéantir ces inconvéniens. Toutes les notes qui sont renfermées entre deux de ces lignes dont je viens de parler font justement la valeur d'une mesure : qu'elles soient en grande ou petite quantité, cela n'intéresse en rien la durée de cette mesure, qui est toujours la même; seulement se divise-t-elle en parties égales ou inégales, selon la valeur et le nombre des notes qu'elle renferme. Mais enfin, sans connoître précisément le nombre de ces notes, ni la valeur de chacune d'elles, on sait certainement qu'elles forment toutes ensemble une durée égale à celle de la mesure où elles se trouvent.

Séparons les temps par des virgules, comme nous séparons les mesures par des lignes, et raisonnons sur chacun de ces temps de la même manière que nous raisonnons sur chaque mesure; nous aurons un principe universel pour la durée et la quantité des notes, qui nous dispensera d'inventer de nouveaux signes pour la déterminer, et qui nous mettra à portée de diminuer de beaucoup le nombre des différentes mesures usitées dans la musique, sans rien ôter à la variété des mouvemens

Quand une note seule est renfermée entre les deux lignes d'une mesure, c'est un signe que cette note remplit tous les temps de cette mesure et doit durer autant qu'elle : dans ce cas, la séparation des temps seroit inutile, on n'a qu'à soutenir le même son pendant toute la mesure. Quand la mesure est divisée en autant de notes égales qu'elle contient de temps, on pourroit encore se dispenser de les séparer; chaque note marque un temps, et chaque temps est rempli par une note; mais dans le cas que la mesure soit chargée de notes d'inégales valeurs, alors il faut nécessairement pratiquer la séparation des temps par des virgules; et nous la pratiquerons même dans le cas précédent, pour conserver dans nos signes la plus parfaite uniformité.

Chaque temps compris entre deux virgules, ou entre une virgule et une ligne perpendiculaire, renferme une note ou plusieurs. S'il ne contient qu'une note, on conçoit qu'elle remplit tout ce temps-là, rien n'est si simple : s'il en renferme plusieurs, la chose n'est pas plus difficile; divisez ce temps en autant de parties égales qu'il comprend de notes; appliquez chacune de ces parties à chacune de ces notes, et passez-les de sorte que tous les temps soient égaux.

EXEMPLE DU PREMIER CAS :

Ré 3 ‖ d 1,2,3 | 7,$\dot{1}$,2 | 6,7,$\dot{1}$ | $\overset{\times}{5}$,4,3 | $\dot{1}$,2,3 |
d 7,$\dot{1}$,2 | 6,7,5 | 6 c.

EXEMPLE DU SECOND :

Ut 2 ‖ c 17,$\dot{1}$2 | 32,31 | 54,56 | 76,75 | $\dot{1}$4.55 | $\dot{1}$ c.

EXEMPLE DE TOUS LES DEUX :

Fa 3 ‖ d 3,4,5 | 65,43,$\overset{\times}{2}$1 | 2,5,$\dot{1}$ | 1,6,$\dot{2}$ | 2,7,$\dot{3}$ | 3,
d 1,4 | 4,32,34 | $\overset{\times}{2}$ | 3,4,5 | 65,43,$\overset{\times}{2}$1 | 2,5,$\dot{1}$2 |
d 7$\dot{1}$,6,$\dot{2}$3 | 12,7,$\dot{3}$4 | 23,1,45 | 34,2,56 | 45,
d 3,6 | 62,3,$\overset{\times}{2}$ | 1,567,$\dot{1}$21 | 7$\dot{1}$7,67$\dot{1}$,232 |
d 121,7$\dot{1}$2,343 | 232,123,454 | 343,234,
d 565 | 454,32,34 | $\overset{\times}{2}$,5567,$\dot{1}$ ⌒ 1217,667$\dot{1}$,
d 2 ⌒ 2321,77$\dot{1}$2,3 ⌒ 3432,1123,4 ⌒ 4543,
d 2234,5 ⌒ 5654,3345,667$\dot{1}$ | 12,3,$\overset{\times}{2}$ | 1 d.

On voit dans les exemples précédens que je conserve les cadences et les liaisons comme dans la musique ordinaire, et que, pour distinguer le chiffre qui marque la mesure d'avec ceux des notes, j'ai soin de le faire plus grand, et de l'en séparer par une double ligne perpendiculaire.

Avant que d'entrer dans un plus grand détail sur cette méthode, remarquons d'abord combien elle simplifie la pratique de la mesure en anéantissant tout d'un coup toutes les mesures doubles : car, comme la division des notes est prise uniquement dans la valeur des temps et de la mesure où elles se trouvent, il est évident que ces notes n'ont plus besoin d'être comparées à aucune valeur extérieure pour fixer la leur : ainsi, la mesure étant uniquement déterminée par le nombre de ses temps, on la peut très-bien réduire à deux espèces : savoir, mesure à deux, et mesure à trois. A l'égard de la mesure à quatre, tout le monde convient qu'elle n'est que l'assemblage de deux mesures à deux temps : elle est traitée comme telle dans la composition, et l'on peut compter que ceux qui prétendroient lui trouver quelque propriété particulière s'en rapporteroient bien plus à leurs yeux qu'à leurs oreilles.

Que le nombre des temps d'une mesure naturelle, sensible et agréable à l'oreille, soit borné à trois, c'est un fait d'expérience que toutes les spéculations du monde ne détruisent pas : on auroit beau chercher de subtiles analogies entre les temps de la mesure et les harmoniques d'un son, on trouveroit aussi tôt une sixième consonnance dans l'harmonie qu'un mouvement à cinq temps dans la mesure ; et, quelle qu'en puisse être la raison, il est incontestable que le plaisir de l'oreille, et même sa sensibilité à la mesure, ne s'étend pas plus loin.

Tenons-nous-en donc à ces deux genres de mesures, à deux et à trois temps : chacun des temps de l'une et de l'autre peut de même être partagé en deux ou en trois parties égales, et quelquefois en quatre, six, huit, etc., par des subdivisions de celles-ci, mais jamais par d'autres nombres qui ne seroient pas multiples de deux ou de trois.

Or, qu'une mesure soit à deux ou à trois temps, et que la division de chacun de ces temps soit en deux ou en trois parties égales, ma méthode est toujours générale, et exprime tout avec la même facilité. On l'a déjà pu voir par le dernier exemple précédent, et l'on le verra encore par celui-ci, dans lequel chaque temps d'une mesure à deux, partagé en trois parties égales, exprime le mouvement de six-huit dans la musique ordinaire.

EXEMPLE :

Ut 2 ‖ d,36i | 176,656 | 73i,712 | 176,2 ⌒ 217,

d i76 | 5,36i | 176,656 | 73i,147 | 2,217 |

d 176,365 | 6.

Les notes dont deux égales rempliront un temps s'appelleront des demis; celles dont il en faudra trois, des tiers; celles dont il en faudra quatre, des quarts, etc.

Mais lorsqu'un temps se trouve partagé de sorte que toutes les notes n'y sont pas d'égale valeur, pour représenter, par exemple, dans un seul temps une noire et deux croches, je considère ce temps comme divisé en deux parties égales, dont la noire fait la première, et les deux croches ensemble la seconde. Je les lie donc par une ligne droite que je

place au dessus ou au-dessous d'elles; et cette ligne marque que tout ce qu'elle embrasse ne représente qu'une seule note, laquelle doit être subdivisée ensuite en deux parties égales, ou en trois, ou en quatre, suivant le nombre des chiffres qu'elle couvre.

EXEMPLE :

Fa 2 ‖ d, 1765 | 67,121761 | 73, 17612 | 3232,

d, 1767 | 2121,7657 | 321,7 | 6.

La virgule qui se trouve avant la première note dans les deux exemples précédens désigne la fin du premier temps, et marque que le chant commence par le second.

Quand il se trouve dans un même temps des subdivisions d'inégalités, on peut alors se servir d'une seconde liaison : par exemple, pour exprimer un temps composé d'une noire, d'une croche et de deux doubles croches, on s'y prendroit ainsi:

Sol 2 ‖ d 13,5121 | 72,5717 | 61,4676 | 5675,

c 1231 | 46,1454 | 35,1343124,7232 |

d 1434,55 | 1 d.

Vous voyez là que le second temps de la première mesure contient deux parties égales, équivalentes à deux noires; savoir, le 5 pour l'une, et pour l'autre la somme des trois notes 1 2 1, qui sont sous la grande liaison : ces trois notes sont subdivisées en deux autres parties égales, équivalentes à deux croches, dont l'une est le premier 1, et l'autre les deux notes 2 et 1 jointes par la seconde liaison, lesquelles sont ainsi chacune le quart de la valeur comprise sous la grande liaison, et le huitième du temps entier.

En général, pour exprimer régulièrement la valeur des notes, il faut s'attacher à la division de chaque temps par parties égales; ce qu'on peut toujours faire par la méthode que je viens d'enseigner, en y ajoutant l'usage du point dont je parlerai tout à l'heure, sans qu'il soit possible d'être arrêté par aucune exception. Il ne sera même jamais nécessaire, quelque bizarre que puisse être une musique, de mettre plus de deux liaisons sur aucune de ces notes, ni d'en accompagner aucune de plus de deux points, à moins qu'on ne voulût imaginer dans de grandes inégalités de valeurs des quintuples et des sextuples croches, dont la rapidité comparée n'est nullement à la portée des voix ni des instrumens, et dont à peine trouveroit-on d'exemple dans la plus grande débauche de cerveau de nos compositeurs.

A l'égard des tenues et des syncopes, je puis, comme dans la mu-

sique ordinaire, les exprimer avec des notes liées ensemble par une ligne courbe que nous appellerons liaison de tenue ou chapeau, pour la distinguer de la liaison de valeur dont je viens de parler, et qui se marque par une ligne droite. Je puis aussi employer le point au même usage, en lui donnant un sens plus universel et bien plus commode que dans la musique ordinaire; car, au lieu de lui faire valoir toujours la moitié de la note qui le précède, ce qui ne fait qu'un cas particulier, je lui donne de même qu'aux notes une valeur déterminée uniquement par la place qu'il occupe; c'est-à-dire que si le point remplit seul un temps ou une mesure, le son qui a précédé doit être aussi soutenu pendant tout ce temps ou toute cette mesure; et si le point se trouve dans un temps avec d'autres notes, il fait nombre aussi bien qu'elles, et doit être compté pour un tiers ou pour un quart, suivant la quantité de notes que renferme ce temps-là, en y comprenant le point. En un mot, le point vaut autant, ou plus, ou moins, que la note qui l'a précédé, et dont il marque la tenue suivant la place qu'il occupe dans le temps où il est employé.

EXEMPLE :

Ut 2 ‖ c, 1 | 54,·3 | ·2,43 | ·2,·1 | $\dot{5}$,·4 |

c 64,·2 | 5432,$\dot{1}$ | 75,$\dot{1}$ | ·,$\dot{7}$ | $\dot{1}$.

Au reste, il n'est pas à craindre, comme on le voit par cet exemple, que ces points se confondent jamais avec ceux qui servent à changer d'octaves : ils en sont trop bien distingués par leur position pour avoir besoin de l'être par leur figure. C'est pourquoi j'ai négligé de le faire, évitant avec soin de me servir de signes extraordinaires qui distrairoient l'attention sans exprimer rien de plus que la simplicité des miens.

A l'égard du degré de mouvement, s'il n'est pas déterminé par les caractères de ma méthode, il est aisé d'y suppléer par un mot mis au commencement de l'air; et l'on peut d'autant moins tirer de là un argument contre mon système, que la musique ordinaire a besoin du même secours. Vous avez, par exemple, dans la mesure à trois temps simples, cinq ou six mouvemens très-différens les uns des autres, et tous exprimés par une noire à chaque temps : ce n'est donc pas la qualité des notes qu'on emploie qui sert à déterminer le mouvement; et s'il se trouve des maîtres négligens qui s'en fient sur ce sujet au caractère de leur musique et au goût de ceux qui la liront, leur confiance se trouve si souvent punie par les mauvais mouvemens qu'on donne à leurs airs, qu'ils doivent assez sentir combien il est nécessaire d'avoir à cet égard des indications plus précises que la qualité des notes.

L'imperfection grossière de la musique sur l'article dont nous parlons seroit sensible pour quiconque auroit des yeux : mais les musiciens ne la voient point, et j'ose prédire hardiment qu'ils ne verront jamais rien de tout ce qui pourroit tendre à corriger les défauts de leur art. Elle n'avoit pas échappé à M. Sauveur, et il n'est pas nécessaire de méditer sur la musique autant qu'il l'avoit fait, pour sentir combien il seroit important de ne pas laisser aux mouvemens des différentes mesures une

expression si vague, et de n'en pas abandonner la détermination à des goûts souvent si mauvais.

Le système singulier qu'il avoit proposé, et en général tout ce qu'il a donné sur l'acoustique, quoique assez chimérique selon ses vues, ne laissoit pas de renfermer d'excellentes choses qu'on auroit bien su mettre à profit dans tout autre art. Rien n'auroit été plus avantageux, par exemple, que l'usage de son échomètre géméral pour déterminer précisément la durée des mesures et des temps, et cela par la pratique du monde la plus aisée : il n'auroit été question que de fixer sur une mesure connue la longueur du pendule simple, qui auroit fait un tel nombre juste de vibrations pendant un temps, ou une mesure d'un mouvement de telle espèce. Un seul chiffre, mis au commencement d'un air, auroit exprimé tout cela; et, par son moyen, on auroit pu déterminer le mouvement avec autant de précision que l'auteur même : le pendule n'auroit été nécessaire que pour prendre une fois l'idée de chaque mouvement; après quoi, cette idée étant réveillée dans d'autres airs par les mêmes chiffres qui l'auroient fait naître et par les airs mêmes qu'on y auroit déjà chantés, une habitude assurée, acquise par une pratique aussi exacte, auroit bientôt tenu lieu de règle et rendu le pendule inutile.

Mais ces avantages mêmes, qui devenoient de vrais inconvéniens par la facilité qu'ils auroient donnée aux commençans de se passer de maîtres et de se former le goût par eux-mêmes, ont peut-être été cause que le projet n'a point été admis dans la pratique : il semble que si l'on proposoit de rendre l'art plus difficile, il y auroit des raisons pour être plutôt écouté.

Quoi qu'il en soit, en attendant que l'approbation du public me mette en droit de m'étendre davantage sur les moyens qu'il y auroit à prendre pour faciliter l'intelligence des mouvemens, de même que celle de bien d'autres parties de la musique sur lesquelles j'ai des remarques à proposer, je puis me borner ici aux expressions de la méthode ordinaire, qui, par des mots mis au commencement de chaque air, en indiquent assez bien le mouvement. Ces mots bien choisis doivent, je crois, dédommager et au delà de ces doubles chiffres et de toutes ces différentes mesures qui, malgré leur nombre, laissent le mouvement indéterminé et n'apprennent rien aux écoliers : ainsi, en adoptant seulement le 2 et le 3 pour les signes de la mesure, j'ôte la confusion des caractères sans altérer la variété de l'expression.

Revenons à notre projet. On sait combien de figures étranges sont employées dans la musique pour exprimer les silences : il y en a autant que de différentes valeurs, et par conséquent autant que de figures différentes dans les notes relatives : on est même contraint de les employer à proportion en plus grande quantité, parce qu'il n'a pas plu à leurs inventeurs d'admettre le point après les silences de la même manière et au même usage qu'après les notes, et qu'ils ont mieux aimé multiplier des soupirs, des demi-soupirs, des quarts de soupir à la file les uns des autres, que d'établir entre des signes relatifs une analogie si naturelle.

Mais, comme dans ma méthode il n'est point nécessaire de donner des figures particulières aux notes pour en déterminer la valeur, on y est aussi dispensé de la même précaution pour les silences, et un seul signe suffit pour les exprimer tous sans confusion et sans équivoque. Il paroît assez indifférent dans cette unité de figures de choisir tel caractère qu'on voudra pour l'employer à cet usage. Le zéro a cependant quelque chose de si convenable à cet effet, tant par l'idée de privation qu'il porte communément avec lui, que par sa qualité de chiffre, et surtout par la simplicité de sa figure, que j'ai cru devoir le préférer. Je l'emploierai donc de la même manière et dans le même sens par rapport à la valeur que les notes ordinaires, c'est-à-dire que les chiffres 1, 2, 3, etc.; et les règles que j'ai établies à l'égard des notes étant toutes applicables à leurs silences relatifs, il s'ensuit que le zéro, par sa seule position et par les points qui le peuvent suivre, lesquels alors exprimeront des silences, suffit seul pour remplacer toutes les pauses, soupirs, demi-soupirs, et autres signes bizarres et superflus qui remplissent la musique ordinaire.

EXEMPLE TIRÉ DES LEÇONS DE M. DE MONTÉCLAIR :

Fa 2 = 4/0 | d 1 | 2 | 3,1 | 5 | 3 | 5,6 | 7,5 | 1 | 2/0 | ·,5 |

d 1,07 | 6,05 | 4,0321 | 7,0123 | 43,2·1 | 1.

Les chiffres 4 et 2 placés ici sur des zéros marquent le nombre des mesures que l'on doit passer en silence.

Tels sont les principes généraux d'où découlent les règles pour toutes sortes d'expressions imaginables, sans qu'il puisse naître à cet égard aucune difficulté qui n'ait été prévue, et qui ne soit résolue en conséquence de quelqu'un de ces principes.

Je finirai par quelques observations qui naissent du parallèle des deux systèmes.

Les notes de la musique ordinaire sont-elles plus ou moins avantageuses que les chiffres qu'on leur substitue? C'est proprement le fond de la question.

Il est clair, d'abord, que les notes varient plus par leur seule position, que mes chiffres par leur figure et par leur position tout ensemble; qu'outre cela, il y en a de sept figures différentes, autant que j'admets de chiffres pour les exprimer; que les notes n'ont de signification et de force que par le secours de la clef, et que les variations des clefs donnent un grand nombre de sens tout différens aux notes posées de la même manière.

Il n'est pas moins évident que les rapports des notes et les intervalles de l'une à l'autre n'ont rien dans leur expression par la musique ordinaire qui en indique le genre, et qu'ils sont exprimés par des positions difficiles à retenir, et dont la connoissance dépend uniquement de l'habitude et d'une très-longue habitude : car quelle prise peut avoir l'esprit pour saisir juste, et du premier coup d'œil, un intervalle de sixte, de neuvième, de dixième, dans la musique ordinaire, à moins que

la coutume n'ait familiarisé les yeux à lire tout d'un coup ces intervalles?

N'est-ce pas un défaut terrible dans la musique de ne pouvoir rien conserver, dans l'expression des octaves, de l'analogie qu'elles ont entre elles? Les octaves ne sont que les répliques des mêmes sons; cependant ces répliques se présentent sous des expressions absolument différentes de celles de leur premier terme. Tout est brouillé dans la position à la distance d'une seule octave; la réplique d'une note qui étoit sur une ligne se trouve dans un espace, celle qui étoit dans l'espace a sa réplique sur une ligne : montez-vous ou descendez-vous de deux octaves, autre différence toute contraire à la première; alors les répliques sont placées sur des lignes ou dans des espaces, comme leurs premiers termes. Ainsi la difficulté augmente en changeant d'objet, et l'on n'est jamais assuré de connoître au juste l'espèce d'un intervalle traversé par un si grand nombre de lignes; de sorte qu'il faut se faire, d'octave en octave, des règles particulières qui ne finissent point, et qui font de l'étude des intervalles le terme effrayant et très-rarement atteint de la science du musicien.

De là cet autre défaut presque aussi nuisible, de ne pouvoir distinguer l'intervalle simple dans l'intervalle redoublé : vous voyez une note posée entre la première et la seconde ligne, et une autre note posée sur la septième ligne; pour connoître leur intervalle, vous décomptez de l'une à l'autre, et, après une longue et ennuyeuse opération, vous trouvez une douzième; or, comme on voit aisément qu'elle passe l'octave, il faut recommencer une seconde recherche pour s'assurer enfin que c'est une quinte redoublée; encore, pour déterminer l'espèce de cette quinte, faut-il bien faire attention aux signes de la clef qui peuvent la rendre juste ou fausse, suivant leur nombre et leur position.

Je sais que les musiciens se font communément des règles plus abrégées pour se faciliter l'habitude et la connoissance des intervalles; mais ces règles mêmes prouvent le défaut des signes, en ce qu'il faut toujours compter les lignes des yeux, et en ce qu'on est contraint de fixer son imagination d'octave en octave pour sauter de là à l'intervalle suivant, ce qui s'appelle suppléer de génie au vice de l'expression.

D'ailleurs, quand, à force de pratique, on viendroit à bout de lire aisément tous les genres d'intervalles, de quoi vous servira cette connoissance, tant que vous n'aurez point de règle assurée pour en distinguer l'espèce? Les tierces et les sixtes majeures et mineures, les quintes et les quartes diminuées et superflues, et en général tous les intervalles de même nom, justes ou altérés, sont exprimés par la même position indépendamment de leur qualité; ce qui fait que suivant les différentes situations des deux demi-tons de l'octave, qui changent de place à chaque ton et à chaque clef, les intervalles changent aussi de qualité sans changer de nom ni de position : de là l'incertitude sur l'intonation et l'inutilité de l'habitude dans les cas où elle seroit le plus nécessaire.

La méthode qu'on a adoptée pour les instrumens est visiblement une dépendance de ces défauts, et le rapport direct qu'il a fallu établir

entre les touches de l'instrument et la position des notes n'est qu'un méchant pis aller pour suppléer à la science des intervalles et des *relations toniques*, sans laquelle on ne sauroit jamais être qu'un mauvais musicien.

Quelle doit être la grande attention du musicien dans l'exécution? C'est, sans doute, d'entrer dans l'esprit du compositeur et de s'approprier ses idées pour les rendre avec toute la fidélité qu'exige le goût de la pièce : or l'idée du compositeur dans le choix des sons est toujours relative à la tonique; et, par exemple, il n'emploiera point le *fa* dièse comme une telle touche du clavier, mais comme faisant un tel accord ou un tel intervalle avec sa fondamentale. Je dis donc que, si le musicien considère les sons par les mêmes rapports, il fera ses mêmes intervalles plus exacts, il exécutera avec plus de justesse qu'en rendant seulement les sons les uns après les autres, sans liaison et sans dépendance que celle de la position des notes qui sont devant ses yeux, et de ces foules de dièses et de bémols qu'il faut qu'il ait incessamment présens à l'esprit; bien entendu qu'il observera toujours les modifications particulières à chaque ton, qui sont, comme je l'ai déjà dit, l'effet du tempérament, et dont la connoissance pratique, indépendante de tout système, ne peut s'acquérir que par l'oreille et par l'habitude.

Quand on prend une fois un mauvais principe, on s'enfile d'inconvéniens en inconvéniens, et souvent on voit évanouir les avantages mêmes qu'on s'étoit proposés. C'est ce qui arrive dans la pratique de la musique instrumentale; les difficultés s'y présentent en foule. La quantité de positions différentes, de dièses, de bémols, de changemens de clefs, y sont des obstacles éternels aux progrès des musiciens, et après tout cela, il faut encore perdre, la moitié du temps, cet avantage si vanté du rapport direct de la touche à la note, puisqu'il arrive cent fois, par la force des signes d'altération simples ou redoublés, que les mêmes notes deviennent relatives à des touches toutes différentes de ce qu'elles représentent, comme on l'a pu remarquer ci-devant.

Voulez-vous, pour la commodité des voix, transposer la pièce un demi-ton ou un ton plus haut ou plus bas; voulez-vous présenter à ce symphoniste de la musique notée sur une clef étrangère à son instrument, le voilà embarrassé, et souvent arrêté tout court, si la musique est un peu travaillée. Je crois, à la vérité, que les grands musiciens ne seront pas dans le cas; mais je crois aussi que les grands musiciens ne le sont pas devenus sans peine, et c'est cette peine qu'il s'agit d'abréger. Parce qu'il ne sera pas tout à fait impossible d'arriver à la perfection par la route ordinaire, s'ensuit-il qu'il n'en soit point de plus facile?

Supposons que je veuille transposer et exécuter en *B fa si* une pièc notée en *C sol ut*, à la clef de *sol* sur la première ligne; voici tout c que j'ai à faire : je quitte l'idée de la clef de *sol*, et je lui substitu celle de la clef d'*ut* sur la troisième ligne; ensuite j'y ajoute les idées des cinq dièses posés, le premier sur le *fa*, le second sur l'*ut*, le troisième sur le *sol*, le quatrième sur le *ré*, et le cinquième sur le *la;* à tout cela je joins enfin l'idée d'une octave au-dessus de cette clef d'*ut*, et il faut que je retienne continuellement toute cette complication

d'idées pour l'appliquer à chaque note, sans quoi me voilà à tout instant hors de ton. Qu'on juge de la facilité de tout cela.

Les chiffres, employés de la manière que je le propose, produisent des effets absolument différens. Leur force est en eux-mêmes, et indépendante de tout autre signe. Leurs rapports sont connus par la seule inspection, et sans que l'habitude ait à y entrer pour rien; l'intervalle simple est toujours évident dans l'intervalle redoublé : une leçon d'un quart d'heure doit mettre toute personne en état de solfier, ou du moins de nommer les notes dans quelque musique qu'on lui présente; un autre quart d'heure suffit pour lui apprendre à nommer de même et sans hésiter tout intervalle possible, ce qui dépend, comme je l'ai déjà dit, de la connoissance distincte de trois intervalles, de leurs renversemens, et réciproquement du renversement de ceux-ci, qui revient aux premiers. Or il me semble que l'habitude doit se former bien plus aisément quand l'esprit en a fait la moitié de l'ouvrage, et qu'il n'a lui-même plus rien à faire.

Non-seulement les intervalles sont connus par leur genre, dans mon système, mais ils le sont encore par leur espèce. Les tierces et les sixtes sont majeures ou mineures : vous en faites la distinction sans pouvoir vous y tromper; rien n'est si aisé que de savoir une fois que l'intervalle 2 4 est une tierce mineure; l'intervalle 2 4 une sixte majeure; l'intervalle 3 1 une sixte mineure; l'intervalle 3 1 une tierce majeure, etc.; les quartes et les tierces, les secondes, les quintes et les septièmes, justes, diminuées ou superflues, ne coûtent pas plus à connoître; les signes accidentels embarrassent encore moins; et l'intervalle naturel étant connu, il est si facile de déterminer ce même intervalle, altéré par un dièse ou par un bémol, par l'un et l'autre tout à la fois, ou par deux d'une même espèce, que ce seroit prolonger le discours inutilement que d'entrer dans ce détail.

Appliquez ma méthode aux instrumens, les avantages en seront frappans. Il n'est question que d'apprendre à former les sept sons de la gamme naturelle, et leurs différentes octaves sur un *ut* fondamental pris successivement sur les douze cordes[1] de l'échelle; ou plutôt il n'est question que de savoir, sur un son donné, trouver une quinte, une quarte, une tierce majeure, etc., et les octaves de tout cela, c'est-à-dire de posséder les connoissances qui doivent être le moins ignorés des musiciens, dans quelque système que ce soit. Après ces préliminaires si faciles à acquérir et si propres à former l'oreille, quelques mois donnés à l'habitude de la mesure mettent tout d'un coup l'écolier en état d'exécuter à livre ouvert, mais d'une exécution incomparablement plus intelligente et plus sûre que celle de nos symphonistes ordinaires. Tou-

[1] Je dis les douze cordes, pour n'omettre aucune des difficultés possibles, puisqu'on pourroit se contenter des sept cordes naturelles, et qu'il est rare qu'on établisse la fondamentale d'un ton sur un des cinq sons altérés, excepté peut-être le *si* bémol. Il est vrai qu'on y parvient assez fréquemment par la suite de la modulation; mais alors, quoiqu'on ait changé de ton, la même fondamentale subsiste toujours, et le changement est amené par des altérations particulières.

tes les clefs lui seront également familières; tous les t ns auront pour lui la même facilité; et, s'il s'y trouve quelque différence, elle ne dépendra jamais que de la difficulté particulière de l'instrument , et non d'une confusion de dièses, de bémols, et de positions différentes si fâcheuses pour les commençans.

Ajoutez à cela une connoissance parfaite des tons et de toute la modulation, suite nécessaire des principes de ma méthode; et surtout l'universalité des signes, qui rend, avec les mêmes notes, les mêmes airs dans tous les tons, par le changement d'un seul caractère; d'où résulte une facilité de transposer un air en tout autre ton, égale à celle de l'exécuter dans celui où il est noté : voilà ce que saura en très-peu de temps un symphoniste formé par ma méthode. Toute jeune personne, avec les talens et les dispositions ordinaires, et qui ne connoîtroit pas une note de musique, doit, conduite par ma méthode, être en état d'accompagner du clavecin, à livre ouvert, toute musique qui ne passera pas en difficulté celle de nos opéras, au bout de huit mois, et, au bout de dix, celle de nos cantates.

Or, si dans un si court espace on peut enseigner à la fois assez de musique et d'accompagnement pour exécuter à livre ouvert, à plus forte raison un maître de flûte ou de violon, qui n'aura que la note à joindre à la pratique de l'instrument, pourra-t-il former un élève dans le même temps par les mêmes principes.

Je ne dis rien du chant en particulier, parce qu'il ne me paroît pas possible de disputer la supériorité de mon système à cet égard, et que j'ai sur ce point des exemples à donner plus forts et plus convaincans que tous les raisonnemens.

Après tous les avantages dont je viens de parler, il est permis de compter pour quelque chose le peu de volume qu'occupent mes caractères, comparé à la diffusion de l'autre musique, et la facilité de noter sans tout cet embarras de papier rayé, où, les cinq lignes de la portée ne suffisant presque jamais, il en faut ajouter d'autres à tout moment, qui se rencontrent quelquefois avec les portées voisines ou se mêlent avec les paroles, et causent une confusion à laquelle ma musique ne sera jamais exposée. Sans vouloir en établir le prix sur cet avantage, il ne laisse pas cependant d'avoir une influence à mériter de l'attention. Combien sera-t-il commode d'entretenir des correspondances de musique, sans augmenter le volume des lettres! quel embarras n'évitera-t-on point, dans les symphonies et dans les partitions, de tourner la feuille à tout moment! et quelle ressource d'amusement n'aura-t-on pas de pouvoir porter sur soi des livres et des recueils de musique, comme on en porte de belles-lettres, sans se surcharger par un poids ou par un volume embarrassant, et d'avoir, par exemple, à l'Opéra un extrait de la musique jointe aux paroles, presque sans augmenter le prix ni la grosseur du livre! Ces considérations ne sont pas, je l'avoue, d'une grande importance, aussi ne les donné-je que comme des accessoires; ce n'est, au reste, qu'un tissu de semblables bagatelles qui fait les agrémens de la vie humaine; et rien ne seroit si misérable qu'elle, si l'on n'avoit jamais fait d'attention aux petits objets.

Je finirai mes remarques sur cet article en concluant qu'ayant retranché tout d'un coup par mes caractères les soixante-dix combinaisons que la différente position des clefs et des accidens produit dans la musique ordinaire; ayant établi un signe invariable et constant pour chaque son de l'octave dans tous les tons: ayant établi de même une position très-simple pour les différentes octaves; ayant fixé toute l'expression des sons par les intervalles propres au ton où l'on est; ayant conservé aux yeux la facilité de découvrir du premier regard si les sons montent ou descendent; ayant fixé le degré de ce progrès avec une évidence que n'a point la musique ordinaire; et, enfin, ayant abrégé de plus des trois quarts et le temps qu'il faut pour apprendre à solfier, et le volume des notes, il reste démontré que mes caractères sont préférables à ceux de la musique ordinaire[1].

Une seconde question, qui n'est guère moins intéressante que la première, est de savoir si la division des temps, que je substitue à celle des notes qui les remplissent, est un principe général plus simple et plus avantageux que toutes ces différences de noms et de figures qu'on est contraint d'appliquer aux notes, conformément à la durée qu'on leur veut donner.

Un moyen sûr pour décider cela seroit d'examiner *a priori* si la valeur des notes est faite pour régler la longueur des temps, ou si ce n'est point, au contraire, par les temps mêmes de la mesure que la durée des notes doit être fixée. Dans le premier cas, la méthode ordinaire seroit incontestablement la meilleure, à moins qu'on ne regardât le retranchement de tant de figures comme une compensation suffisante d'une erreur de principe, d'où résulteroient de meilleurs effets. Mais, dans le second cas, si je rétablis également la cause et l'effet pris jusqu'ici l'un pour l'autre, et que par là je simplifie les règles et j'abrége la pratique, j'ai lieu d'espérer que cette partie de mon système, dans laquelle, au reste, on ne m'accusera d'avoir copié personne, ne paroîtra pas moins avantageuse que la précédente.

Je renvoie à l'ouvrage dont j'ai déjà parlé bien des détails que je n'ai pu placer dans celui-ci. On y trouvera, outre la nouvelle méthode d'accompagnement dont j'ai parlé dans la préface, un moyen de reconnoître au premier coup d'œil les longues tirades de notes en montant ou en descendant, afin de n'avoir besoin de faire attention qu'à la première et à la dernière; l'expression de certaines mesures syncopées qui se trouvent quelquefois dans les mouvemens vifs à trois temps; une table de tous les mots propres à exprimer les différens degrés du mouvement; le moyen de trouver d'abord la plus haute et la plus basse note d'un air et de préluder en conséquence; enfin, d'autres règles particulières qui toutes ne sont toujours que des développemens des principes que j'ai proposés ici; et surtout un système de conduite, pour les maîtres qui enseigneront à chanter et à jouer des instrumens, bien différent dans

1. Cette longue période fut justement critiquée par M. l'abbé Desfontaines, et Rousseau avoua son tort. Voy. la lettre de février 1743 sur ce sujet. (Ed.)

la méthode, et j'espère, dans le progrès, de celui dont on se sert aujourd'hui.

Si donc aux avantages généraux de mon système, si à tous ces retranchemens de signes et de combinaisons, si au développement précis de la théorie, on ajoute les utilités que ma méthode présente pour la pratique; ces embarras de lignes et de portées tous supprimés, la musique rendue si courte à apprendre, si facile à noter, occupant si peu de volume, exigeant moins de frais pour l'impression, et par conséquent coûtant moins à acquérir; une correspondance plus parfaite établie entre les différentes parties sans que les sauts d'une clef à l'autre soient plus difficiles que les mêmes intervalles pris sur la même clef; les accords et le progrès de l'harmonie offerts avec une évidence à laquelle les yeux ne peuvent se refuser; le ton nettement déterminé; toute la suite de la modulation exprimée, et le chemin que l'on a suivi, et le point où l'on est arrivé, et la distance où l'on est du ton principal, mais surtout l'extrême simplicité des principes jointe à la facilité des règles qui en découlent : peut-être trouvera-t-on dans tout cela de quoi justifier la confiance avec laquelle j'ose présenter ce projet au public.

MENUET DE DARDANUS.

Ré Volez, plaisirs, volez; Amour, prête-leur tes char-
5 ‖ d 3,4 3,2 3 | 4 ·,3 | 2, 3 2, 1 2 | 3,·,
mes; Répare les alarmes Qui nous ont trou-blés.
d 2 | 1,21, 7 6 | 5, 4, 3 | 6, 5, 1 | 7 c ♯
Que ton empire est doux! Viens, viens, nous voulons
c 5c, 4 3, 4 5 | 6 | 4 | 5 | 1, 3 2,
tous Sentir tes coups : enchaîne-nous; Mais ne te sers
d 1 | 1, 3 2, 1 | 1, 3 2, 1 | 6 | 4 5, 6
que de ces chaînes Dont les peines sont des bienfaits.
c 7, 1 2 | 3 4, 5 6, 7 1 | 4, 5, 7 | 1 d.

CARILLON MILANOIS

EN TRIO.

Ut																	
1e Dessus.	c » 3	6,7,	1	7,6,	5	6,7,	1	·	,2,	7	1,2,3						
5												Campana	che				
2d Dessus.	c » 0	·		·		·		·,·,		3	6,7,1						
Basse.	b » 0	·		·		·		·		·							

— ---------- ta Fa
d 2, 1, 7 | i,2,3, | ·,2, 1 | ·,7, 0 | · | 4 |
sona da lu-to e da festa · Fa
d 7,6, 5 | 6,7, i | ·,7,6 | 6,5,0 | · | 2 |
Fa romper la tes-----
b 0 | · | · | ·, i, 3 | 6, 7, i | 2,3,4 |

romper la tes----------to, Din di ra din di,
d 4, 3, 2 | 3 | ·4, 5, 3 | ·,2, 5 | 5, 4, 3 | 2,
romper la tes----------ta, Din di ra din di
d 2, 1, 7 | i | ·2, 3, 1 | ·,7, 3 | 3, 2, 1 | 7
----------ta don
b 5, 6, 7 | 1, 2, 3 | ·,2, 1 | 5,5, 0 | · | 5,

ra din di ra din don don don, dan di ra din
d 3, 4 | 5, 4, 3 | 2 | 3 | 4,· , 3 | 4, 3, 2 |
ra din di ra din don don don, dan di ra din
c i, 2 | 3, 2, 1 | 7 | i | 2,·, 1 | 2, 1, 7
don don don don, dan di ra din
b . , . | 5 | 5 | i | 6,·, i | 4, 2, 5 |

don don don.
d 3 | 3 | 3,·,d. ψ
don don don.
d i | 1 | 1,·,d. ψ
don don con don don don don.
b 1, 3, 5 | i, 5, 3 | 1,·,b. ψ

Campa-na che so-na da lu----------to e da fe-
d 5 | 5, 32, 34 | 5,32, 34 | 5 | ·,4, 3 | 4,
Campa-na che so-na da lu----------to e da fe-
d 3 | 3, 17, i2 | 3,17, i2 | 3 | ·,2, 1 | 2,
Fa romper la te-
b 0 | · | · | ,· ,·6 | 6, 6, 6 | 2,

---------- sta, din di

d 2 1, 2 3 | 4, 2 1, 2 3 | 4 | ·,3, 2 | 3, 3, 3 | 3,

---------- sta, din di

d 7 6, 7 i | 2, 7 6, 7 i | 2 | ·,1, 7 | i, 1, 1 | 1,

sta Fa romper la testa

c 2 0 | · | ·,·,5 | 5,5,5 | i, 1, 0 | ·

ra din di ra din di ra din don, Fa romper la te-

d 2, 1 | 7, i, 2 | 3, 2, 1 | 7,·, 3 | 3, 2, 3 | 4

ra din di ra din di ra din don, Fa romper la te-

d 7, 6 | 5, 6, 7 | i, 7, 6 | 5.·, i | 1, 7, i | 2,

don don don Fa romper la te-

b 0, i | 3 | 3 | 3,·, 3 | 6, 7, i | 2,

---

d ·, · | ·5, 43, 42 | 3 | ·4, 32, 31 | 2

---

d ·, · | ·3, 21, 27 | i | ·2, 17, 16 | 7

---

b 3, 4 | 5,6, 7 | 1, 2, 3 | 4 5, 6 | 7,i,2,

---------- sta din di ra din di ra din di ra din

d ·3, 21, 27 | i, 1, 3 | 3, 2, 1 | 7, i, 2 | 3, 2, 1

---------- sta din di ra din di ra din di ra din

c ·i, 76, 75 | 6, 6, i | 1, 7, 6 | 5, 6, 7 | i, 7, 6

---------- sta don don

b 3, 4, 5 | 6, 6, 0 | · | 3 | 3

don don don dan di ra din don

d 7 | i | 2, ·, 1 | 2, 1, 7 | i

don don don dan di ra din don

c 5 | 6 | 7, ·, 6 | 7, · | 6

don don don dan di ra din don don don

b 3 | 6 | 4, , 1 | 4, 3 | 6, i, 3

don don.

d 1 | 1,·, d ‖

don don.

c 6 | 6,·, c ‖

don don don don.

b 6, 3, 1 | 6,·, a ‖

ARIETTE DES TALENS LYRIQUES.

VIVEMENT.

Mi
Symphonie.
Basse continue.

c 0 · 5, · 1 | 1 7 6, 5 6 4 5 | 3 · 2, 1 2 3 4 |
b 0 1, 3 1 | 5 5, 7 5 | 1 1, 1 1 |

c 5 1 5, · 6 4 5 | 6 5 6, · 7 1 6 | 2 5 2, · 7 | 3 3 2, 1 7 6 5 |
b 7 7, 7 7 | 6 6, 6 6 | 5 5, 7 5 | 1 1, 3 1 |

c 4 6 2, 0 2 6 1 | 7 2 5 7, 6 1 4 6 | 7 2 5 6, 6 · 5 6
b 2 2, 4 2 | 5, 4 2 | 5 5, 4 2 |

c 7 2 5 6, 6 · 5 6 | 7 2 5 6, 6 · 5 6 | 5 7 5, 2 5 7 2 |
a 5, 4 2 | 4 7 1, 2 2 | 5 7 5, 2 5 7 2 |

c 5, 0 5 3 | 6 4 1 1, · 4 6 | 5 1 1, · 5 3 | 6 4 1 1, · 4 6 |
b 5 5 4, 3 1 | 4 4, 4 4 | 3 3, 3 3 | 4 4, 4 4 |

c 5 1 1, · 5 3 | 6 6, · 7 1 | 2 1, · 7 6 | 7 6, 5 5 2 4 |
a 1, 0 3 | 4 4, 4 4 | 4 4, 4 4 | 5 5, 7 5 |

d 3 5 1 3, 2 5 7 2 | 3 5 1 2, 2 · 1 2 | 3 5 1 2, 2 · 1 2 |
b 1 1, 7 5 | 1 7 5 | 1 1, 7 5 |

L'objet qui
d 3 5 1 2, 2 · 1 2 | 1 3 1, 5 1 3 5 | 1 ‖ b, 0 5 | 5, · 1 |
b 1, 4 5 | 1 3 1, 5 1 3 5 | 1, 0 | 0 1, 3 1 |

rè- ——————————————————— gne dans mon
c 1 7 6, 5 6 4 5 | 3 · 2, 1 2 3 4 | 5, · 6 4 5 | 6 · 7, 1 · 6 |
b 5 5, 7 5 | 1 1, 1 1 | 7 7, 7 7 | 6 6, 6 6 |

âme Des mortels et des dieux doit être le vain-
b 1,2 1 7 | 1, 1 · 2 | 3, · 1 | 6,6 6 7 |
a 5 4 | 3, · 2 — 1, · 3 | 2, 2 |

c 0, · 5 3 | 6 4 1 1, · 4 6 | 5 1 1, · 5 3 |
queur; Chaque in-
b 5, 0 | · — ·, 5 5 |
a 554, 31 | 44, 44 | 33, 3 3 |

c 6 4 1 1, · 4 6 | 5 1 1, · 5 3 | 6 6 4, 7 7 5 | 1 3 1, 5 1 3 5 |
stant il m'en-flam ---------- me
b 6, 7 1 | 5, · 65 | 5, · 43 | 3 |
a 4 4, 44 | 33, 33 | 22, 55 | 1, 0 |

c 1, 0 | 0 4 3, 2 4 6 1 | 7 2 5, 0 | · | · 2 5 7
D'une nouvel-le ar - deur, Il m'enflam-----
b 6, 6 5 — 5,4 3 | 2 | 2, 2 | 2
a 4, · 5 | 6, · 4 | 5 | 0 | · 5,

c, 6 1 4 6 | 7 2 5 6, 6· 5 6 | 7 2 5 6, 6· 5 6 | 7 2 7,
---------- me, il m'en - flam-
c, · | · , 2 0 | 2, 2 | 5 ,
b, 42 | 55, 42 | 55, 42 | 7 ,

c, 5 7 2 5 | 3 · 4, 4 · 3 4 | 5 2 2, 0 | 0 2,
b, · 6 4 5 | 6 5 4 5, 6 7 5 6 | 7 2 5 7, 6 1 4 6 | 7 2 5 6,
a, · | 1 2 | 5 5, 4 2 | 5 5 ,

d, 2 | 0 | 0 3 2, 1 7 6 5 | 1 1 7,
b, 6 · 5 6 | 7 1 7 1, 2 3 1 2 | 3 | · ,
a, 4 2 | 5, 7 | 1, 17 | 6 ,

c, 6 5 4 3 | 4, 2 · 5 | 5, 4 · 5 | 5, · 2 7 | 3 3 1, 4 4 2 |
---me D'u-ne nouvel-le ardeur.
c, 3 0 | 6, 7 · 1 | 7, 6 · 5 | 5 | 0 |
a, 0 6 | 2, 5 · 1 | 2, 2 | 5, · 7 | 1, 2 |

d 5 4 3, 2 3 1 2 | 765, 2 4 | 5 | 0 1 7, 6 5 4 3 |
L'objet qui
b o | · | ·, 0 · 5 | 5, · 1 |
b 3, 4 · 3 4 | 51, 22 | 554, 3432 | 11, 31 |

c 2 , 0 · 5 | 5 3 1, 1 3 1 | 5 7 5, 2 | · 1 6,
rè----------gne
c 1 7 9, 5 6 4 5 | 3 · 2, 1 2 3 4 | 5, · 6 4 5 | 6 · 7,
b 5, · 5 | 1 1, 1 1 | 7 7, 7 7 | 6 6,

c, 4 1 6 | 5 5 2, 5 2 7 2 | 5 | 5 1 3, 5 |
dans mon âme Des mor-tels et des dieux doit
b, 1 · 6 | 2, 2 1 7 | 1, 1 · 2 | 3, · 1 |
a, 6 6 | 5, · 4 | 3, · 2 | 1, · 6 |

d ·, 5 · 4 | 552, 7527 | 5, 0 | ·, · 2 6 7 |
être le vainqueur; Chaque instant il m'en-
b 6 · 6, 6 2 | 7 | 0, 2 3 | 4, 4 5 |
x 2, 2 | 5 | 0, · 5 | 22, 0 5 |

b 1, · 212 | 353, 1 | · 53, 5 | · 41, 43 | 251, 6 |
flam----------
b 3, · 434 | 5, · 656 | 7, · 1 5 7 | 6, · 7 6 7 | 1, · 2 6 1 |
a 66, 06 | 3, 0 | 33, 3 3 | 4, 0 | 44, 44 |

d · 41, 5 | · 43, 4 | · 32, 2 · 3 | 725, 2752 | 7, 1 |
------me D'une nou-velle ar- deur, Il m'en-
c 7, 5 | 6, 7 1 | 1, 7 1 | 2 , | 4, 3 |
b 5, 3 | 4, · 3 2 | 5, · 1 | 5 | 0 |

c 5 | 0 5 1 3, 2 5 7 2 | 3 5 1 2, 2· 1 2 | 3 5 1 2, 2· 2 1 2 |
flam - me, il m'en-
c 2, ·5 | 5 | 0 | 5, 5 |
a 5, 4 | 31, 75 | 1 1, 75 | 1 1, 75 |

d 3 5 3, 1 3 5 1 | 6 · 7, 7 6 7 | 1 5 5, 0 |
flam----------
b 1, · 2 7 1 | 2 1 7 1, 2 3 1 2 | 3 5 1 3, 2 4 7 2 |
a 3 | 4 , 5 | 1 1, 7 5 |

c 0 5, 5 | 0, 5 | ·6 5, 4 3 2 1 | 4 |
----------me, il m'en-
c 3 5 1 2, 2· 12 | 343, 1257 | 6, 60 | 1, 1 |
b 1 1, 75 | 1, 1 | 4, 6 | ·17, 6543 |

d 0 6 5, 4 3 2 1 | 7 2 1, 7 1 7 6 | 5 | 2, 3· 4 |
flam----------me D'une nou-
c 4 | · | ·,40 | 7, 5 · 1 |
b 2 | 5 | 056, 7123 | 4, 3 · 1 |

d 3, 2 · 1 | 1, 0 5 3 | 6 4 1 1, · 4 6 | 5 1 1, · 5 3
vel-le ardeur.
c 1, 7 · 1 | 1 | 0 | ·
b 5, 5 | 1 1, 1 1 | 4 4, 4 4 | 3 3 , 3 3

c 6 4 1 1, · 4 6 | 5 1 1, · 5 3 | 6 6, · 7 1 | 2 1, 7 6
a 4 4, 4 4 | 1, 0 4 4, 4 4 | 4 4, 4 4

c 7 6, 5 5 2 4 | 3 5 1 3, 2 5 7 2 | 3 5 1 2, 2 · 1 2
a 5 , 0 | 0 1, 7 5 | 1 1, 7 5

d 3 5 1 2, 2 · 1 2 | 3 5 1 2, 2 · 1 2 | 1 3 1, 5 1 3 5 | 1 Fin.
a 1 1, 7 5 | 1 4 5 | 1 3 1, 5 1 3 5 | 1 Fin.

Je m'a - ban - don - ne à mon a - mour ex-trê-me, Et je
c o · 3, 3 6 | 5 | 6, 7 · 1 | 2, · 7 | 1 | 6, 1 · 2 |
a 6, 1 6 | 3,2 | 1 2 · 1 — 7, 3 | 6 | 0, 6 |

c 0 | · 3 6 1, 7 3 5 7 | 1 3 6 7, 7 · 6 7 | 1 3 6 7,
fixe à ja--mais----------
c 7,7 · 6 | 3 | · | · ,
b 5, 4 | 36, 53 | 66, 53 | 6 ,

c, 7 · 6 7 | 1 3 1, 6 1 4 6 | 3, 2 · 3 | 3 | 55, 55 |
mes plai-sirs en ces lieux : C'est où l'on
c, 7 · 1 | 7, · 6 5 | 5, 4 · 3 | 3 | 1, 1 · 5 |
a, 5 | 6 | 7, 7 | 3 | 33 |

c 5 5, 4 3 | 2, 0 | · | 77, 77 | 3 | 6,
ai - me Que sont les cieux; C'est où l'on aime Que
b 5, 6 0 | 2, · 1 2 | 7 | 3, · 37 | 1,10 | ,2
b 4, 0 | 4 4, 4 4 | 5,0 | 55, 55 | 6,5 | 4,

c, 6 7 | 5 | 0 · 5, 5 · 1 | 1 7 6, 5 6 4 5 | 3 1 7, 6 5 4 3 | ψ
sont les cieux. L'ob - jet qui
c, 1 2 | 3 | 0 | , · 5 | 5, · 1 |
b, · | 3 | 0 | 0 5, 7 5 | 11 , 31 | ψ

FIN DE LA DISSERTATION SUR LA MUSIQUE MODERNE.

DICTIONNAIRE DE MUSIQUE[1].

Ut psallendi materiem discerent.
MARTIAN. CAP.

PRÉFACE.

La musique est de tous les beaux-arts celui dont le vocabulaire est le plus étendu, et pour lequel un dictionnaire est, par conséquent, le plus utile. Ainsi l'on ne doit pas mettre celui-ci au nombre de ces compilations ridicules que la mode ou plutôt la manie des dictionnaires multiplie de jour en jour. Si ce livre est bien fait, il est utile aux artistes; s'il est mauvais, ce n'est ni par le choix du sujet, ni par la forme de l'ouvrage. Ainsi l'on auroit tort de le rebuter sur son titre; il faut le lire pour en juger.

L'utilité du sujet n'établit pas, j'en conviens, celle du livre; elle me justifie seulement de l'avoir entrepris, et c'est aussi tout ce que je puis prétendre : car d'ailleurs je sens bien ce qui manque à l'exécution. C'est ici moins un dictionnaire en forme qu'un recueil de matériaux pour un dictionnaire, qui n'attendent qu'une meilleure main pour être employés.

Les fondemens de cet ouvrage furent jetés si à la hâte, il y a quinze ans, dans l'*Encyclopédie*, que, quand j'ai voulu le reprendre sous œuvre, je n'ai pu lui donner la solidité qu'il auroit eue si j'avois eu plus de temps pour en digérer le plan et pour l'exécuter.

Je ne formai pas de moi-même cette entreprise; elle me fut proposée : on ajouta que le manuscrit entier de l'*Encyclopédie* devoit être complet avant qu'il en fût imprimé une seule ligne; on ne me donna que trois

1. Quand l'espèce grammaticale des mots pouvoit embarrasser quelque lecteur, on l'a désignée par les abréviations usitées : *v. n.*, VERBE NEUTRE; *s. m.*, SUBSTANTIF MASCULIN, etc. On ne s'est pas asservi à cette spécification pour chaque article, parce que ce n'est pas ici un dictionnaire de langue. On a pris un soin plus nécessaire pour des mots qui ont plusieurs sens, en les distinguant par une lettre majuscule quand on les prend dans le sens technique, et par une petite lettre quand on les prend dans le sens du discours. Ainsi, ces mots, *air* et *Air*, *mesure* et *Mesure*, *note* et *Note*, *temps* et *Temps*, *portée* et *Portee*, ne sont jamais équivoques, et le sens en est toujours déterminé par la manière de les écrire *. Quelques autres sont plus embarrassants, comme *Ton*, qui a dans l'art deux acceptions toutes différentes. On a pris le parti de l'écrire en italique pour distinguer un intervalle, et en romain pour désigner une modulation. Au moyen de cette précaution, la phrase suivante, par exemple, n'a plus rien d'équivoque :

« Dans les Tons majeurs, l'intervalle de la Tonique à la Médiante est composé d'un *Ton* majeur et d'un *Ton* mineur. »

* Cette règle n'a pas été suivie exactement même dans les éditions originales, et pour éviter une bigarrure peu agréable à l'œil et sans utilité réelle pour le lecteur, nous avons cru, comme tous les éditeurs modernes, qu'il seroit mieux de suivre l'usage ordinaire. (ÉD.)

mois pour remplir ma tâche, et trois ans pouvoient me suffire à peine pour lire, extraire, comparer et compiler les auteurs dont j'avois besoin: mais le zèle de l'amitié m'aveugla sur l'impossibilité du succès. Fidèle à ma parole, aux dépens de ma réputation, je fis vite et mal, ne pouvant bien faire en si peu de temps. Au bout de trois mois mon manuscrit entier fut écrit, mis au net, et livré. Je ne l'ai pas revu depuis. Si j'avois travaillé volume à volume comme les autres, cet essai, mieux digéré, eût pu rester dans l'état où je l'aurois mis. Je ne me repens pas d'avoir été exact, mais je me repens d'avoir été téméraire, et d'avoir plus promis que je ne pouvois exécuter.

Blessé de l'imperfection de mes articles, à mesure que les volumes de l'*Encyclopédie* paroissoient, je résolus de refondre le tout sur mon brouillon, et d'en faire à loisir un ouvrage à part traité avec plus de soin. J'étois, en recommençant ce travail, à portée de tous les secours nécessaires; vivant au milieu des artistes et des gens de lettres, je pouvois consulter les uns et les autres. M. l'abbé Sallier me fournissoit, de la Bibliothèque du roi, les livres et manuscrits dont j'avois besoin, et souvent je tirois de ses entretiens des lumières plus sûres que de mes recherches. Je crois devoir à la mémoire de cet honnête et savant homme un tribut de reconnoissance que tous les gens de lettres qu'il a pu servir partageront sûrement avec moi.

Ma retraite à la campagne m'ôta toutes ces ressources au moment que je commençois d'en tirer parti. Ce n'est pas ici le lieu d'expliquer les raisons de cette retraite : on conçoit que, dans ma façon de penser, l'espoir de faire un bon livre sur la musique n'en étoit pas une pour me retenir. Éloigné des amusemens de la ville, je perdis bientôt les goûts qui s'y rapportoient; privé des communications qui pouvoient m'éclairer sur mon ancien objet, j'en perdis aussi toutes les vues; et soit que depuis ce temps l'art ou sa théorie aient fait des progrès, n'étant pas même à portée d'en rien savoir, je ne fus plus en état de les suivre. Convaincu cependant de l'utilité du travail que j'avois entrepris, je m'y remettois de temps à autre, mais toujours avec moins de succès, et toujours éprouvant que les difficultés d'un livre de cette espèce demandent pour les vaincre des lumières que je n'étois plus en état d'acquérir, et une chaleur d'intérêt que j'avois cessé d'y mettre. Enfin, désespérant d'être jamais à portée de mieux faire, et voulant quitter pour toujours des idées dont mon esprit s'éloigne de plus en plus, je me suis occupé, dans ces montagnes, à rassembler ce que j'avois fait à Paris et à Montmorency, et de cet amas indigeste est sorti l'espèce de dictionnaire qu'on voit ici.

Cet historique m'a paru nécessaire pour expliquer comment les circonstances m'ont forcé de donner en si mauvais état un livre que j'aurois pu mieux faire avec les secours dont je suis privé. Car j'ai toujours cru que le respect qu'on doit au public n'est pas de lui dire des fadeurs, mais de ne lui dire rien que de vrai et d'utile, ou du moins qu'on ne juge tel; de ne lui rien présenter sans y avoir donné tous les soins dont on est capable, et de croire qu'en faisant de son mieux on ne fait jamais assez bien pour lui.

Je n'ai pas cru toutefois que l'état d'imperfection où j'étois forcé de laisser cet ouvrage dût m'empêcher de le publier, parce qu'un livre de cette espèce étant utile à l'art, il est infiniment plus aisé d'en faire un bon sur celui que je donne que de commencer par tout créer. Les connoissances nécessaires pour cela ne sont peut-être pas fort grandes, mais elles sont fort variées, et se trouvent rarement réunies dans la même tête. Ainsi mes compilations peuvent épargner beaucoup de travail à ceux qui sont en état d'y mettre l'ordre nécessaire; et tel, marquant mes erreurs, peut faire un excellent livre, qui n'eût jamais rien fait de bon sans le mien.

J'avertis donc ceux qui ne veulent souffrir que des livres bien faits de ne pas entreprendre la lecture de celui-ci; bientôt ils en seroient rebutés; mais pour ceux que le mal ne détourne pas du bien, ceux qui ne sont pas tellement occupés des fautes, qu'ils comptent pour rien ce qui les rachète; ceux enfin qui voudront bien chercher ici de quoi compenser les miennes, y trouveront peut-être assez de bons articles pour tolérer les mauvais, et, dans les mauvais même, assez d'observations neuves et vraies pour valoir la peine d'être triées et choisies parmi le reste[1]. Les musiciens lisent peu; et cependant je connois peu d'arts où la lecture et la réflexion soient plus nécessaires. J'ai pensé qu'un ouvrage de la forme de celui-ci seroit précisément celui qui leur convenoit, et que, pour le leur rendre aussi profitable qu'il étoit possible, il falloit moins y dire ce qu'ils savent que ce qu'ils auroient besoin d'apprendre.

Si les manœuvres et les croque-notes relèvent souvent ici des erreurs, j'espère que les vrais artistes et les hommes de génie y trouveront des vues utiles dont ils sauront bien tirer parti. Les meilleurs livres sont ceux que le vulgaire décrie, et dont les gens à talent profitent sans en parler.

Après avoir exposé les raisons de la médiocrité de l'ouvrage, et celles de l'utilité que j'estime qu'on en peut tirer, j'aurois maintenant à entrer dans le détail de l'ouvrage même, à donner un précis du plan que je me suis tracé, et de la manière dont j'ai tâché de le suivre. Mais à mesure que les idées qui s'y rapportent se sont effacées de mon esprit, le plan sur lequel je les arrangeois s'est de même effacé de ma mémoire. Mon premier projet étoit d'en traiter si relativement les articles, d'en lier si bien les suites par des renvois, que le tout, avec la commodité d'un dictionnaire, eût l'avantage d'un traité suivi : mais pour exécuter ce projet il eût fallu me rendre sans cesse présentes toutes les parties de l'art, et n'en traiter aucune sans me rappeler les autres; ce que le défaut de ressources et mon goût attiédi m'ont bientôt rendu impossible, et que j'eusse eu même bien de la peine à faire au milieu de mes pre-

1. Dans une lettre à de Lalande, du mois de mars 1768, et dans le premier de ses *Dialogues*, Rousseau indique spécialement comme dignes d'une attention particulière et comme n'appartenant qu'à lui seul les articles de ce Dictionnaire se rapportant aux mots *Accent*, *Consonnance*, *Dissonance*, *Expression*, *Fugue*, *Goût*, *Harmonie*, *Intervalle*, *Licence*, *Mode*, *Modulation*, *Opera*, *Préparation*, *Récitatif*, *Son*, *Tempérament*, *Trio*, *Unité de mélodie*, *Voix*, et surtout l'article *Enharmonique*, dans lequel, dit-il, ce genre, jusqu'à présent très-mal entendu, est *mieux expliqué que dans aucun livre*. (Ed.)

miers guides, et plein de ma première ferveur. Livré à moi seul, n'ayant plus ni savans ni livres à consulter : forcé, par conséquent, de traiter chaque article en lui-même, et sans égard à ceux qui s'y rapportoient, pour éviter des lacunes j'ai dû faire bien des redites. Mais j'ai cru que, dans un livre de l'espèce de celui-ci, c'étoit encore un moindre mal de commettre des fautes que de faire des omissions.

Je me suis donc attaché surtout à bien compléter le vocabulaire, et non-seulement à n'omettre aucun terme technique, mais à passer plutôt quelquefois les limites de l'art que de n'y pas toujours atteindre, et cela m'a mis dans la nécessité de parsemer souvent ce Dictionnaire de mots italiens et de mots grecs : les uns, tellement consacrés par l'usage, qu'il faut les entendre même dans la pratique; les autres, adoptés de même par les savans, et auxquels, vu la desuétude de ce qu'ils expriment, on n'a pas donné de synonymes en françois. J'ai tâché cependant de me renfermer dans ma règle, et d'éviter l'excès de Brossard qui, donnant un dictionnaire françois, en fait le vocabulaire tout italien, et l'enfle de mots absolument étrangers à l'art qu'il traite. Car qui s'imaginera jamais que *la Vierge*, *les apôtres*, *la messe*, *les morts*, soient des termes de musique, parce qu'il y a des musiques relatives à ce qu'ils expriment : que ces autres mots *page*, *feuillet*, *quatre*, *cinq*, *gosier*, *raison*, *déjà*, soient aussi des termes techniques, parce qu'on s'en sert quelquefois en parlant de l'art?

Quant aux parties qui tiennent à l'art sans lui être essentielles, et qui ne sont pas absolument nécessaires à l'intelligence du reste, j'ai évité, autant que j'ai pu, d'y entrer. Telle est celle des instrumens de musique, partie vaste, et qui rempliroit seule un dictionnaire, surtout par rapport aux instrumens des anciens. M. Diderot s'étoit chargé de cette partie de l'*Encyclopédie;* et comme elle n'entroit pas dans mon premier plan, je n'ai eu garde de l'y ajouter dans la suite, après avoir si bien senti la difficulté d'exécuter ce plan tel qu'il étoit.

J'ai traité la partie harmonique dans le système de la basse fondamentale, quoique ce système, imparfait et défectueux à tant d'égards, ne soit point, selon moi, celui de la nature et de la vérité, et qu'il en résulte un remplissage sourd et confus, plutôt qu'une bonne harmonie : mais c'est un système enfin; c'est le premier, et c'étoit le seul, jusqu'à celui de M. Tartini, où l'on ait lié par des principes ces multitudes de règles isolées qui sembloient toutes arbitraires, et qui faisoient de l'art harmonique une étude de mémoire plutôt que de raisonnement. Le système de M. Tartini, quoique meilleur à mon avis, n'étant pas encore aussi généralement connu, et n'ayant pas, du moins en France, la même autorité que celui de M. Rameau, n'a pas dû lui être substitué dans un livre destiné principalement pour la nation françoise. Je me suis donc contenté d'exposer de mon mieux les principes de ce système dans un article de mon Dictionnaire, et du reste j'ai cru devoir cette déférence à la nation pour laquelle j'écrivois, de préférer son sentiment au mien sur le fond de la doctrine harmonique. Je n'ai pas dû cependant m'abstenir, dans l'occasion, des objections nécessaires à l'intelligence des articles que j'avois à traiter : c'eût été sacrifier l'utilité du livre au pre-

jugé des lecteurs; c'eût été flatter sans instruire, et changer la déférence en lâcheté.

J'exhorte les artistes et les amateurs de lire ce livre sans défiance, et de le juger avec autant d'impartialité que j'en ai mis à l'écrire. Je les prie de considérer que, ne professant pas, je n'ai d'autre intérêt ici que celui de l'art; et quand j'en aurois, je devrois naturellement appuyer en faveur de la musique françoise, où je puis tenir une place, contre l'italienne, où je ne puis être rien. Mais cherchant sincèrement le progrès d'un art que j'aimois passionnément, mon plaisir a fait taire ma vanité. Les premières habitudes m'ont longtemps attaché à la musique françoise, et j'en étois enthousiaste ouvertement. Des comparaisons attentives et impartiales m'ont entraîné vers la musique italienne, et je m'y suis livré avec la même bonne foi. Si quelquefois j'ai plaisanté, c'est pour répondre aux autres sur leur propre ton; mais je n'ai pas comme eux donné des bons mots pour toute preuve, et je n'ai plaisanté qu'après avoir raisonné. Maintenant que les malheurs et les maux m'ont enfin détaché d'un goût qui n'avoit pris sur moi que trop d'empire, je persiste, par le seul amour de la vérité, dans les jugemens que le seul amour de l'art m'avoit fait porter. Mais, dans un ouvrage comme celui-ci, consacré à la musique en général, je n'en connois qu'une, qui n'étant d'aucun pays, est celle de tous; et je n'y suis jamais entré dans la querelle des deux musiques que quand il s'est agi d'éclaircir quelque point important au progrès commun. J'ai fait bien des fautes, sans doute, mais je suis assuré que la partialité ne m'en a pas fait commettre une seule. Si elle m'en fait imputer à tort par les lecteurs, qu'y puis-je faire? ce sont eux alors qui ne veulent pas que mon livre leur soit bon.

Si l'on a vu, dans d'autres ouvrages, quelques articles peu importans qui sont aussi dans celui-ci, ceux qui pourront faire cette remarque voudront bien se rappeler que, dès l'année 1750, le manuscrit est sorti de mes mains sans que je sache ce qu'il est devenu depuis ce temps-là. Je n'accuse personne d'avoir pris mes articles; mais il n'est pas juste que d'autres m'accusent d'avoir pris les leurs.

Motiers-Travers, le 20 décembre 1764.

A

A *mi la*, A *la mi ré*, ou simplement A, sixième son de la gamme diatonique et naturelle, lequel s'appelle autrement *la*. Voy. *Gamme*.

A battuta. Voy. *Mesuré*.

A livre ouvert, ou à l'ouverture du livre. Voy. *Livre*.

A tempo. Voy. *Mesuré*.

Académie de musique. C'est ainsi qu'on appeloit autrefois en France, et qu'on appelle encore en Italie une assemblée de musiciens ou d'amateurs, à laquelle les François ont depuis donné le nom de *Concert*. (Voy. *Concert*.)

Académie royale de musique. C'est le titre que porte encore aujourd'hui l'Opéra de Paris. Je ne dirai rien ici de cet établissement célèbre,

sinon que, de toutes les académies du royaume et du monde, c'est assurément celle qui fait le plus de bruit. (Voy. *Opéra*.)

Accent. On appelle ainsi, selon l'acception la plus générale, toute modification de la voix parlante dans la durée ou dans le ton des syllabes et des mots dont le discours est composé; ce qui montre un rapport très-exact entre les deux usages des *accens* et les deux parties de la mélodie, savoir le rhythme et l'intonation. *Accentus*, dit le grammairien Sergius dans Donat, *quasi ad cantus*. Il y a autant d'*accens* différens qu'il y a de manières de modifier ainsi la voix; et il y a autant de genres d'*accens* qu'il y a de causes générales de ces modifications.

On distingue trois de ces genres dans le simple discours, savoir l'*accent* grammatical, qui renferme la règle des *accens* proprement dits, par lesquels le son des syllabes est grave ou aigu, et celle de la quantité, par laquelle chaque syllabe est brève ou longue; l'*accent* logique ou rationnel, que plusieurs confondent mal à propos avec le précédent: cette seconde sorte d'*accent*, indiquant le rapport, la connexion plus ou moins grande que les propositions et les idées ont entre elles, se marque en partie par la ponctuation; enfin l'*accent* pathétique ou oratoire, qui, par diverses inflexions de voix, par un ton plus ou moins élevé, par un parler plus vif ou plus lent, exprime les sentimens dont celui qui parle est agité, et les communique à ceux qui l'écoutent. L'étude de ces divers *accens* et de leurs effets dans la langue doit être la grande affaire du musicien; et Denys d'Halicarnasse regarde avec raison l'*accent* en général comme la semence de toute musique. Aussi devons-nous admettre pour une maxime incontestable que le plus ou moins d'*accent* est la vraie cause qui rend les langues plus ou moins musicales : car quel seroit le rapport de la musique au discours, si les tons de la voix chantante n'imitoient les *accens* de la parole? D'où il suit que moins une langue a de pareils *accens*, plus la mélodie y doit être monotone, languissante et fade, à moins qu'elle ne cherche dans le bruit et la force des sons le charme qu'elle ne peut trouver dans la vérité.

Quant à l'*accent* pathétique et oratoire, qui est l'objet le plus immédiat de la musique imitative du théâtre, on ne doit pas opposer à la maxime que je viens d'établir que tous les hommes, étant sujets aux mêmes passions, doivent en avoir également le langage; car autre chose est l'*accent* universel de la nature, qui arrache à tout homme des cris inarticulés; et autre chose l'*accent* de la langue, qui engendre la mélodie particulière à une nation. La seule différence du plus ou moins d'imagination et de sensibilité qu'on remarque d'un peuple à l'autre en doit introduire une infinie dans l'idiome accentué, si j'ose parler ainsi. L'Allemand, par exemple, hausse également et fortement la voix dans la colère; il crie toujours sur le même ton. L'Italien, que mille mouvemens divers agitent rapidement et successivement dans le même cas, modifie sa voix de mille manières; le même fonds de passion règne dans ses *accens* et dans son langage! Or, c'est à cette seule variété, quand le musicien sait l'imiter, qu'il doit l'énergie et la grâce de son chant.

Malheureusement tous ces *accens* divers, qui s'accordent parfaitement dans la bouche de l'orateur, ne sont pas si faciles à concilier sous la

plume du musicien, déjà si gêné par les règles particulières de son art On ne peut douter que la musique la plus parfaite ou du moins la plus expressive ne soit celle où tous les accens sont le plus exactement observés ; mais ce qui rend ce concours si difficile est que trop de règles dans cet art sont sujettes à se contrarier mutuellement, et se contrarient d'autant plus que la langue est moins musicale; car nulle ne l'est parfaitement: autrement, ceux qui s'en servent chanteroient au lieu de parler.

Cette extrême difficulté de suivre à la fois les règles de tous les *accens* oblige donc souvent le compositeur à donner la préférence à l'une ou à l'autre, selon les divers genres de musique qu'il traite. Ainsi les airs de danse exigent surtout un accent rhythmique et cadencé dont en chaque nation le caractère est déterminé par la langue. L'*accent* grammatical doit être le premier consulté dans le récitatif, pour rendre plus sensible l'articulation des mots, sujette à se perdre par la rapidité du débit dans la résonnance harmonique; mais l'*accent* passionné l'emporte à son tour dans les airs dramatiques; et tous deux y sont subordonnés, surtout dans la symphonie, à une troisième sorte d'*accent*, qu'on pourroit appeler musical, et qui est en quelque sorte déterminé par l'espèce de mélodie que le musicien veut approprier aux paroles.

En effet, le premier et principal objet de toute musique est de plaire à l'oreille; ainsi tout air doit avoir un chant agréable : voilà la première loi qu'il n'est jamais permis d'enfreindre. L'on doit donc premièrement consulter la mélodie et l'*accent* musical dans le dessein d'un air quelconque; ensuite, s'il est question d'un chant dramatique et imitatif, il faut chercher l'*accent* pathétique qui donne au sentiment son expression, et l'*accent* rationnel par lequel le musicien rend avec justesse les idées du poëte : car, pour inspirer aux autres la chaleur dont nous sommes animés en leur parlant, il faut leur faire entendre ce que nous disons. L'*accent* grammatical est nécessaire par la même raison; et cette règle, pour être ici la dernière en ordre, n'est pas moins indispensable que les deux précédentes, puisque le sens des propositions et des phrases dépend absolument de celui des mots; mais le musicien qui sait sa langue a rarement besoin de songer à cet *accent;* il ne sauroit chanter son air sans s'apercevoir s'il parle bien ou mal, et il lui suffit de savoir qu'il doit toujours bien parler. Heureux toutefois quand une mélodie flexible et coulante ne cesse jamais de se prêter à ce qu'exige la langue! Les musiciens françois ont en particulier des secours qui rendent sur ce point leurs erreurs impardonnables, et surtout le *Traité de la Prosodie françoise* de M. l'abbé d'Olivet, qu'ils devroient tous consulter. Ceux qui seront en état de s'élever plus haut pourront étudier la *Grammaire de Port-Royal* et les savantes notes du philosophe qui l'a commentée; alors, en appuyant l'usage sur les règles, et les règles sur les principes, ils seront toujours sûrs de ce qu'ils doivent faire dans l'emploi de l'*accent* grammatical de toute espèce.

Quant aux deux autres sortes d'*accens*, on peut moins les réduire en règles, et la pratique en demande moins d'étude et plus de talent. On ne trouve point de sang-froid le langage des passions, et c'est une vérité rebattue qu'il faut être ému soi-même pour émouvoir les autres Rien

ne peut donc suppléer, dans la recherche de l'*accent* pathétique, à ce génie qui réveille à volonté tous les sentimens; et il n'y a d'autre art en cette partie que d'allumer en son propre cœur le feu qu'on veut porter dans celui des autres. (Voy. *Génie.*) Est-il question de l'*accent* rationnel, l'art a tout aussi peu de prise pour le saisir, par la raison qu'on n'apprend point à entendre à des sourds. Il faut avouer aussi que cet *accent* est moins que les autres du ressort de la musique, parce qu'elle est bien plus le langage des sens que celui de l'esprit. Donnez donc au musicien beaucoup d'images ou de sentimens et peu de simples idées à rendre : car il n'y a que les passions qui chantent; l'entendement ne fait que parler.

Accent. Sorte d'agrément du chant françois, qui se notoit autrefois sur la musique, mais que les maîtres de goût du chant marquent aujourd'hui seulement avec du crayon jusqu'à ce que les écoliers sachent le placer d'eux mêmes. L'*accent* ne se pratique que sur une syllabe longue, et sert de passage d'une note appuyée à une autre note non appuyée, placée sur le même degré; il consiste en un coup de gosier qui élève le son d'un degré, pour reprendre à l'instant sur la note suivante le même son d'où l'on est parti. Plusieurs donnoient le nom de *plainte* et l'*accent.* (Voy. le signe et l'effet de l'*accent*, pl. V, fig. 5[1].)

Accens. Les poëtes emploient souvent ce mot au pluriel pour signifier le chant même, et l'accompagnent ordinairement d'une épithète, comme *doux*, *tendres*, *tristes accens;* alors ce mot reprend exactement le sens de sa racine; car il vient de *canere*, *cantus*, d'où l'on a fait *accentus*, comme *concentus.*

Accident, accidentel. On appelle *accidens* ou *signes accidentels* les bémols, dièses ou bécarres qui se trouvent par accident dans le courant d'un air, et qui par conséquent n'étant pas à la clef ne se rapportent pas au mode ou au ton principal. (Voy. *Dièse*, *Bémol*, *Ton*, *Mode*, *Clef transposée.*)

On appelle aussi *lignes accidentelles* celles qu'on ajoute au-dessus ou au-dessous de la portée pour placer les notes qui passent son étendue. (Voy. *Ligne*, *Portée.*)

Accolade. Trait perpendiculaire aux lignes, tiré à la marge d'une partition, et par lequel on joint ensemble les portées de toutes les parties. Comme toutes ces parties doivent s'exécuter en même temps, on compte les lignes d'une partition non par les portées, mais par les *accolades*, et tout ce qui est compris sous une *accolade* ne forme qu'une seule ligne. (Voy. *Partition.*)

Accompagnateur. Celui qui dans un concert accompagne de l'orgue, du clavecin, ou de tout autre instrument d'accompagnement. (Voy. *Accompagnement.*)

Il faut qu'un bon *accompagnateur* soit grand musicien, qu'il sache à fond l'harmonie, qu'il connoisse bien son clavier, qu'il ait l'oreille sensible, les doigts souples et le goût sûr.

C'est à l'*accompagnateur* de donner le ton aux voix et le mouvement à l'orchestre. La première de ces fonctions exige qu'il ait toujours sous

1. Les planches sont au t. VII, à la fin du *Dictionnaire de musique* (Éd.)

un doigt la note du chant pour la refrapper au besoin, et soutenir ou remettre la voix quand elle foiblit ou s'égare. La seconde exige qu'il marque la basse et son accompagnement par des coups fermes, égaux, détachés, et bien réglés à tous égards, afin de bien faire sentir la mesure aux concertans, surtout au commencement des airs.

On trouvera dans les trois articles suivans les détails qui peuvent manquer à celui-ci.

Accompagnement. C'est l'exécution d'une harmonie complète et régulière sur un instrument propre à la rendre, tels que l'orgue, le clavecin, le téorbe, la guitare, etc. Nous prendrons ici le clavecin pour exemple, d'autant plus qu'il est presque le seul instrument qui soit demeuré en usage pour l'*accompagnement*.

On y a pour guide une des parties de la musique, qui est ordinairement la basse. On touche cette basse de la main gauche, et de la droite l'harmonie indiquée par la marche de la basse, par le chant des autres parties qui marchent en même temps, par la partition qu'on a devant les yeux, ou par les chiffres qu'on trouve ajoutés à la basse. Les Italiens méprisent les chiffres; la partition même leur est peu nécessaire; la promptitude et la finesse de leur oreille y supplée, et ils accompagnent fort bien sans tout cet appareil. Mais ce n'est qu'à leur disposition naturelle qu'ils sont redevables de cette facilité, et les autres peuples, qui ne sont pas nés comme eux pour la musique, trouvent à la pratique de l'*accompagnement* des obstacles presque insurmontables; il faut des huit et dix années pour y réussir passablement. Quelles sont donc les causes qui retardent ainsi l'avancement des élèves et embarrassent si longtemps les maîtres, si la seule difficulté de l'art ne fait point cela?

Il y en a deux principales : l'une dans la manière de chiffrer les basses, l'autre dans la méthode de l'*accompagnement*. Parlons d'abord de la première.

Les signes dont on se sert pour chiffrer les basses sont en trop grand nombre. Il y a si peu d'accords fondamentaux! pourquoi faut-il tant de chiffres pour les exprimer? Ces mêmes signes sont équivoques, obscurs, insuffisans; par exemple, ils ne déterminent presque jamais l'espèce des intervalles qu'ils expriment, ou, qui pis est, ils en indiquent d'une autre espèce. On barre les uns pour marquer des dièses; on en barre d'autres pour marquer des bémols; les intervalles majeurs et les superflus, même les diminués, s'expriment souvent de la même manière : quand les chiffres sont doubles, ils sont trop confus; quand ils sont simples, ils n'offrent presque jamais que l'idée d'un seul intervalle, de sorte qu'on en a toujours plusieurs à sous-entendre et à déterminer.

Comment remédier à ces inconvéniens? Faudra-t-il multiplier les signes pour tout exprimer? mais on se plaint qu'il y en a déjà trop. Faudra-t-il les réduire? on laissera plus de choses à deviner à l'accompagnateur, qui n'est déjà que trop occupé; et dès qu'on fait tant que d'employer des chiffres, il faut qu'ils puissent tout dire. Que faire donc? Inventer de nouveaux signes, perfectionner le doigter, et faire des signes et du doigter deux moyens combinés qui concourent à soulager l'accompagnateur. C'est ce que M. Rameau a tenté avec beaucoup de

gacité dans sa *Dissertation sur les différentes méthodes d'accompagnement*. Nous exposerons aux mots *Chiffres* et *Doigter* les moyens qu'il propose. Passons aux méthodes.

Comme l'ancienne musique n'étoit pas si composée que la nôtre ni pour le chant ni pour l'harmonie, et qu'il n'y avoit guère d'autres basses que la fondamentale, tout l'*accompagnement* ne consistoit qu'en une suite d'accords parfaits, dans lesquels l'accompagnateur substituoit de temps en temps quelque sixte à la quinte, selon que l'oreille le conduisoit; ils n'en savoient pas davantage. Aujourd'hui qu'on a varié les modulations, renversé les parties, surchargé, peut-être gâté l'harmonie par des foules de dissonances, on est contraint de suivre d'autres règles. Campion imagina, dit-on, celle qu'on appelle règle de l'octave (Voy. *Règle de l'octave*); et c'est par cette méthode que la plupart des maîtres enseignent encore aujourd'hui l'*accompagnement*.

Les accords sont déterminés par la règle de l'octave relativement au rang qu'occupent les notes de la basse et à la marche qu'elles suivent dans un ton donné. Ainsi le temps étant connu, la note de la basse continue aussi connue, le rang de cette note dans le ton, le rang de la note qui la précède immédiatement, et le rang de la note qui la suit, on ne se trompera pas beaucoup en accompagnant par la règle de l'octave, si le compositeur a suivi l'harmonie la plus simple et la plus naturelle; mais c'est ce qu'on ne doit guère attendre de la musique d'aujourd'hui, si ce n'est peut-être en Italie, où l'harmonie paroît se simplifier à mesure qu'elle s'altère ailleurs. De plus, le moyen d'avoir toutes ces choses incessamment présentes? et, tandis que l'accompagnateur en instruit, que deviennent les doigts? A peine atteint-on un accord qu'il s'en offre un autre, et le moment de la réflexion est précisément celui de l'exécution. Il n'y a qu'une habitude consommée de musique, une expérience réfléchie, la facilité de lire une ligne de musique d'un coup d'œil, qui puissent aider en ce moment; encore les plus habiles se trompent-ils avec ce secours. Que de fautes échappent, durant l'exécution, à l'accompagnateur le mieux exercé!

Attendra-t-on, même pour accompagner, que l'oreille soit formée, qu'on sache lire aisément et rapidement toute musique, qu'on puisse débrouiller à livre ouvert une partition? Mais en fût-on là, on auroit encore besoin d'une habitude du doigter fondée sur d'autres principes d'*accompagnement* que ceux qu'on a donnés jusqu'à M. Rameau.

Les maîtres zélés ont bien senti l'insuffisance de leurs règles: pour y suppléer ils ont eu recours à l'énumération et à la description des connaissances dont chaque dissonance se prépare, s'accompagne, et se sauve dans tous les différens cas: détail prodigieux que la multitude des dissonances et de leurs combinaisons fait assez sentir, et dont la mémoire demeure accablée.

Plusieurs conseillent d'apprendre la composition avant de passer à l'*accompagnement*; comme si l'*accompagnement* n'étoit pas la composition même, à l'invention près, qu'il faut de plus au compositeur! C'est comme si l'on proposoit de commencer par se faire orateur pour

apprendre à lire. Combien de gens, au contraire, veulent que l'on commence par l'*accompagnement* à apprendre la composition ! et cet ordre est assurément plus raisonnable et plus naturel.

La marche de la basse, la règle de l'octave, la manière de préparer et de sauver les dissonances, la composition en général, tout cela ne concourt guère qu'à montrer la succession d'un accord à un autre; de sorte qu'à chaque accord, nouvel objet, nouveau sujet de réflexion. Quel travail continuel ! quand l'esprit sera-t-il assez instruit, quand l'oreille sera-t-elle assez exercée pour que les doigts ne soient plus arrêtés ?

Telles sont les difficultés que M. Rameau s'est proposé d'aplanir par ses nouveaux chiffres et par ses nouvelles règles d'*accompagnement*.

Je tâcherai d'exposer en peu de mots les principes sur lesquels sa méthode est fondée.

Il n'y a dans l'harmonie que des consonnances et des dissonances; il n'y a donc que des accords consonnans et des accords dissonans.

Chacun de ces accords est fondamentalement divisé par tierces. (C'est le système de M. Rameau.) L'accord consonnant est composé de trois notes, comme *ut mi sol;* et le dissonant de quatre, comme *sol si ré fa;* laissant à part la supposition et la suspension, qui, à la place des notes dont elles exigent le retranchement, en introduisent d'autres comme par licence; mais l'*accompagnement* n'en porte toujours que quatre. (Voy. *Supposition* et *Suspension.*)

Ou des accords consonnans se succèdent, ou des accords dissonans sont suivis d'autres accords dissonans, ou les consonnans et les dissonans sont entrelacés.

L'accord consonnant parfait ne convenant qu'à la tonique, la succession des accords consonnans fournit autant de toniques, et par conséquent autant de changemens de ton.

Les accords dissonans se succèdent ordinairement dans un même ton, si les sons n'y sont point altérés. La dissonance lie le sens harmonique; un accord y fait désirer l'autre, et sentir que la phrase n'est pas finie. Si le ton change dans cette succession, ce changement est toujours annoncé par un dièse ou par un bémol. Quant à la troisième succession, savoir, l'entrelacement des accords consonnans et dissonans, M. Rameau la réduit à deux cas seulement; et il prononce en général qu'un accord consonnant ne peut être immédiatement précédé d'aucun autre accord dissonant que celui de septième de la dominante tonique, ou de celui de sixte-quinte de la sous-dominante, excepté dans la cadence rompue et dans les suspensions: encore prétend-il qu'il n'y a pas d'exception quant au fond. Il me semble que l'accord parfait peut encore être précédé de l'accord de septième diminuée, et même de celui de sixte superflue; deux accords originaux, dont le dernier ne se renverse point.

Voilà donc trois textures différentes des phrases harmoniques : 1° des toniques qui se succèdent et forment autant de nouvelles modulations; 2° des dissonances qui se succèdent ordinairement dans le même ton; 3° enfin des consonnances et des dissonances qui s'entrelacent, et où la

consonnance est, selon M. Rameau, nécessairement précédée de la septième de la dominante, ou de la sixte-quinte de la sous-dominante. Que reste-t-il donc à faire pour la facilité de l'*accompagnement*, sinon d'indiquer à l'accompagnateur quelle est celle de ces textures qui règne dans ce qu'il accompagne? Or, c'est ce que M. Rameau veut qu'on exécute avec des caractères de son invention.

Un seul signe peut aisément indiquer le ton, la tonique, et son accord.

De là se tire la connoissance des dièses et des bémols qui doivent entrer dans la composition des accords d'une tonique à une autre.

La succession fondamentale par tierces ou par quintes, tant en montant qu'en descendant, donne la première texture des phrases harmoniques, toute composée d'accords consonnans.

La succession fondamentale par quintes ou par tierces, en descendant, donne la seconde texture, composée d'accords dissonans, savoir des accords de septième; et cette succession donne une harmonie descendante.

L'harmonie ascendante est fournie par une succession de quintes en montant ou de quartes en descendant, accompagnées de la dissonance propre à cette succession, qui est la sixte ajoutée; et c'est la troisième texture des phrases harmoniques. Cette dernière n'avoit jusqu'ici été observée par personne, pas même par M. Rameau, quoiqu'il en ait découvert le principe dans la cadence qu'il appelle *irrégulière*. Ainsi, par les règles ordinaires, l'harmonie qui naît d'une succession de dissonances descend toujours, quoique, selon les vrais principes et selon la raison, elle doive avoir en montant une progression tout aussi régulière qu'en descendant.

Les cadences fondamentales donnent la quatrième texture de phrases harmoniques, où les consonnances et les dissonances s'entrelacent.

Toutes ces textures peuvent être indiquées par des caractères simples, clairs, peu nombreux, qui puissent en même temps indiquer, quand il le faut, la dissonance en général; car l'espèce en est toujours déterminée par la texture même. On commence par s'exercer sur ces textures prises séparément; puis on les fait succéder les unes aux autres sur chaque ton et sur chaque mode successivement.

Avec ces précautions, M. Rameau prétend qu'on apprend plus d'accompagnement en six mois qu'on n'en apprenoit auparavant en six ans, et il a l'expérience pour lui. (Voy. *Chiffres* et *Doigter*.)

A l'égard de la manière d'accompagner avec intelligence, comme elle dépend plus de l'usage et du goût que des règles qu'on en peut donner, je me contenterai de faire ici quelques observations générales que ne doit ignorer aucun accompagnateur.

I. Quoique dans les principes de M. Rameau l'on doive toucher tous les sons de chaque accord, il faut bien se garder de prendre toujours cette règle à la lettre. Il y a des accords qui seroient insupportables avec tout ce remplissage. Dans la plupart des accords dissonans, surtout dans les accords par supposition, il y a quelque son à retrancher pour en diminuer la dureté : ce son est quelquefois la septième, quelquefois la quinte: quelquefois l'une et l'autre se retranchent. On retranche encore assez souvent la quinte ou l'octave de la basse dans les

accords dissonans, pour éviter des octaves ou des quintes de suite qui peuvent faire un mauvais effet, surtout aux extrémités. Par la même raison, quand la note sensible est dans la basse, on ne la met pas dans l'*accompagnement;* et l'on double au lieu de cela la tierce ou la sixte de la main droite. On doit éviter aussi les intervalles de seconde, et d'avoir deux doigts joints, car cela fait une dissonance fort dure, qu'il faut garder pour quelques occasions où l'expression la demande. En général on doit penser en accompagnant que, quand M. Rameau veut qu'on remplisse tous les accords, il a bien plus d'égard à la mécanique des doigts et à son système particulier d'*accompagnement* qu'à la pureté de l'harmonie. Au lieu du bruit confus que fait un pareil *accompagnement*, il faut chercher à le rendre agreable et sonore, et faire qu'il nourrisse et renforce la basse, au lieu de la couvrir et de l'étouffer.

Que si l'on demande comment ce retranchement de sons s'accorde avec la définition de l'*accompagnement* par une harmonie complète, je réponds que ces retranchemens ne sont, dans le vrai, qu'hypothétiques, et seulement dans le système de M. Rameau; que, suivant la nature, ces accords, en apparence ainsi mutilés, ne sont pas moins complets que les autres, puisque les sons qu'on y suppose ici retranchés les rendroient choquans et souvent insupportables; qu'en effet les accords dissonans ne sont point remplis dans le système de M. Tartini comme dans celui de M. Rameau; que par conséquent des accords défectueux dans celui-ci sont complets dans l'autre; qu'enfin le bon goût dans l'exécution demandant qu'on s'écarte souvent de la règle générale, et l'*accompagnement* le plus régulier n'étant pas toujours le plus agréable, la définition doit dire la règle, et l'usage apprendre quand on s'en doit écarter.

II. On doit toujours proportionner le bruit de l'*accompagnement* au caractère de la musique et à celui des instrumens ou des voix que l'on doit accompagner. Ainsi dans un chœur on frappe de la main droite les accords pleins; de la gauche on redouble l'octave ou la quinte, quelquefois tout l'accord. On en doit faire autant dans le récitatif italien; car les sons de la basse, n'y étant pas soutenus, ne doivent se faire entendre qu'avec toute leur harmonie, et de manière à rappeler fortement et pour longtemps l'idée de la modulation. Au contraire, dans un air lent et doux, quand on n'a qu'une voix foible ou un seul instrument à accompagner, on retranche des sons, on arpége doucement, on prend le petit clavier. En un mot on a toujours attention que l'*accompagnement*, qui n'est fait que pour soutenir et embellir le chant, ne le gâte et ne le couvre pas.

III. Quand on frappe les mêmes touches pour prolonger le son dans une note longue ou une tenue, que ce soit plutôt au commencement de la mesure ou du temps fort, que dans un autre moment : on ne doit rebattre qu'en marquant bien la mesure. Dans le récitatif italien, quelque durée que puisse avoir une note de basse, il ne faut jamais la frapper qu'une fois et fortement avec tout son accord; on refrappe seulement l'accord quand il change sur la même note : mais quand un accompagnement de violons règne sur le récitatif, alors il faut soutenir la basse et en arpéger l'accord.

IV. Quand on accompagne de la musique vocale, on doit par l'*accompagnement* soutenir la voix, la guider, lui donner le ton à toutes les rentrées, et l'y remettre quand elle détonne : l'accompagnateur, ayant toujours le chant sous les yeux et l'harmonie présente à l'esprit, est chargé spécialement d'empêcher que la voix ne s'égare. (Voy. *Accompagnateur*.)

V. On ne doit pas accompagner de la même manière la musique italienne et la françoise. Dans celle-ci, il faut soutenir les sons, les arpéger gracieusement et continuellement de bas en haut, remplir toujours l'harmonie autant qu'il se peut, jouer proprement la basse, en un mot se prêter à tout ce qu'exige le genre. Au contraire, en accompagnant de l'italien, il faut frapper simplement et détacher les notes de la basse, n'y faire ni trilles ni agrémens, lui conserver la marche égale et simple qui lui convient : l'*accompagnement* doit être plein, sec et sans arpéger, excepté le cas dont j'ai parlé numéro III, et quelques tenues ou points d'orgue. On y peut sans scrupule retrancher des sons : mais alors il faut bien choisir ceux qu'on fait entendre, en sorte qu'ils se fondent dans l'harmonie et se marient bien avec la voix. Les Italiens ne veulent pas qu'on entende rien dans l'*accompagnement* ni dans la basse qui puisse distraire un moment l'oreille du chant; et leurs *accompagnemens* sont toujours dirigés sur ce principe que le plaisir et l'attention s'évaporent en se partageant.

VI. Quoique l'*accompagnement* de l'orgue soit le même que celui du clavecin, le goût en est très-différent. Comme les sons de l'orgue sont soutenus, la marche en doit être plus liée et moins sautillante : il faut lever la main entière le moins qu'il se peut, glisser les doigts d'une touche à l'autre, sans ôter ceux qui, dans la place où ils sont, peuvent servir à l'accord où l'on passe. Rien n'est si désagréable que d'entendre hacher sur l'orgue cette espèce d'*accompagnement* sec, arpégé, qu'on est forcé de pratiquer sur le clavecin. (Voy. le mot *Doigter*.) En général l'orgue, cet instrument si sonore et si majestueux, ne s'associe avec aucun autre, et ne fait qu'un mauvais effet dans l'*accompagnement*, si ce n'est tout au plus pour fortifier les rippiènes et les chœurs.

M. Rameau, dans ses *Erreurs sur la musique*, vient d'établir ou du moins d'avancer un nouveau principe dont il me censure fort de n'avoir pas parlé dans l'*Encyclopédie ;* savoir que *l'accompagnement représente le corps sonore*. Comme j'examine ce principe dans un autre écrit, je me dispenserai d'en parler dans cet article, qui n'est déjà que trop long. Mes disputes avec M. Rameau sont les choses du monde les plus inutiles au progrès de l'art, et par conséquent au but de ce Dictionnaire.

Accompagnement est encore toute partie de basse ou d'autre instrument, qui est composée sous un chant pour y faire harmonie. Ainsi un *solo* de violon s'accompagne du violoncelle ou du clavecin, et un *accompagnement* de flûte se marie fort bien avec la voix. L'harmonie de l'*accompagnement* ajoute à l'agrément du chant, en rendant les sons plus sûrs, leur effet plus doux, la modulation plus sensible, et portant à l'oreille un témoignage de justesse qui la flatte. Il y a même, par rapport aux voix, une forte raison de les faire toujours accompagner d quelque instrument, soit en partie, soit à l'unisson; car quoique plu-

sieurs prétendent qu'en chantant la voix se modifie naturellement selon les lois du tempérament (voy. *Tempérament*), cependant l'experience nous dit que les voix les plus justes et les mieux exercées ont bien de la peine à se maintenir longtemps dans la justesse du ton, quand rien ne les y soutient. A force de chanter on monte ou l'on descend insensiblement, et il est très-rare qu'on se trouve exactement en finissant dans le ton d'où l'on étoit parti. C'est pour empêcher ces variations que l'harmonie d'un instrument est employée; elle maintient la voix dans le même diapason, ou l'y rappelle aussitôt quand elle s'égare. La basse est de toutes les parties la plus propre à l'*accompagnement*, celle qui soutient le mieux la voix et satisfait le plus l'oreille, parce qu'il n'y en a point dont les vibrations soient si fortes, si déterminantes, ni qui laisse moins d'équivoque dans le jugement de l'harmonie fondamentale.

Accompagner, *v. a.* et *n.* C'est en général jouer les parties d'accompagnement dans l'exécution d'un morceau de musique; c'est plus particulièrement, sur un instrument convenable, frapper avec chaque note de la basse les accords qu'elle doit porter, et qui s'appellent l'accompagnement. J'ai suffisamment expliqué dans les précédens articles en quoi consiste cet accompagnement. J'ajouterai seulement que ce mot même avertit celui qui *accompagne* dans un concert qu'il n'est chargé que d'une partie accessoire, qu'il ne doit s'attacher qu'à en faire valoir d'autres, que sitôt qu'il a la moindre prétention pour lui-même, il gâte l'exécution, et impatiente à la fois les concertans et les auditeurs; plus il croit se faire admirer, plus il se rend ridicule; et sitôt qu'à force de bruit ou d'ornemens déplacés il détourne à soi l'attention due à la partie principale, tout ce qu'il montre de talent et d'exécution montre à la fois sa vanité et son mauvais goût. Pour *accompagner* avec intelligence et avec applaudissement, il ne faut songer qu'à soutenir et faire valoir les parties essentielles, et c'est exécuter fort habilement la sienne que d'en faire sentir l'effet sans la laisser remarquer.

Accord, *s. m.* Union de deux ou plusieurs sons rendus à la fois, et formant ensemble un tout harmonique.

L'harmonie naturelle produite par la résonnance d'un corps sonore est composée de trois sons différens, sans compter leurs octaves, lesquels forment entre eux l'*accord* le plus agréable et le plus parfait que l'on puisse entendre : d'où on l'appelle par excellence *accord parfait*. Ainsi pour rendre complète l'harmonie, il faut que chaque *accord* soit au moins composé de trois sons. Aussi les musiciens trouvent-ils dans le trio la perfection harmonique, soit parce qu'ils y emploient les *accords* en entier, soit parce que, dans les occasions où ils ne les emploient pas en entier, ils ont l'art de donner le change à l'oreille, et de lui persuader le contraire, en lui présentant les sons principaux des *accords* de manière à lui faire oublier les autres. (Voy. *Trio.*) Cependant l'octave du son produisant de nouveaux rapports et de nouvelles consonnances par les complémens des intervalles (voy. *Complément*), on ajoute ordinairement cette octave pour avoir l'ensemble de toutes les consonnances dans un même *accord*. (Voy. *Consonnance.*) De plus, l'addition de la dissonance (voy. *Dissonance*) produisant un quatrième son

ajouté à l'*accord* parfait, c'est une nécessité, si l'on veut remplir l'*accord*, d'avoir une quatrième partie pour exprimer cette dissonance. Ainsi la suite des *accords* ne peut être complète et liée qu'au moyen de quatre parties.

On divise les *accords* en parfaits ou imparfaits. L'*accord* parfait est celui dont nous venons de parler, lequel est composé du son fondamental au grave, de sa tierce, de sa quinte, et de son octave; il se subdivise en majeur ou mineur, selon l'espèce de sa tierce. (Voy. *Majeur*, *Mineur*.) Quelques auteurs donnent aussi le nom de *parfaits* à tous les *accords*, même dissonans, dont le son fondamental est au grave. Les *accords* imparfaits sont ceux où règne la sixte au lieu de la quinte, et en général tous ceux dont le son grave n'est pas le fondamental. Ces dénominations, qui ont été données avant que l'on connût la basse fondamentale, sont fort mal appliquées : celles d'*accords* directs ou renversés sont beaucoup plus convenables dans le même sens. (Voy. *Renversement*.)

Les *accords* se divisent encore en consonnans et dissonans. Les *accords* consonnans sont l'*accord* parfait et ses dérivés : tout autre *accord* est dissonant. Je vais donner une table des uns et des autres selon le système de M. Rameau.

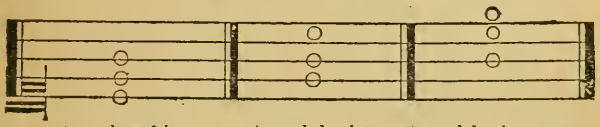
TABLE

DE TOUS LES ACCORDS REÇUS DANS L'HARMONIE.

ACCORDS FONDAMENTAUX.

ACCORD PARFAIT, ET SES DÉRIVÉS.

Le son fondamental au grave. Sa tierce au grave. Sa quinte au grave.

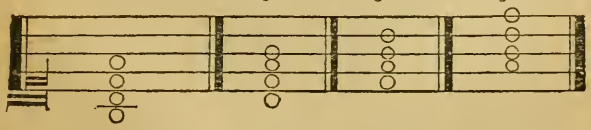


Accord parfait. Accord de sixte. Accord de sixte-quarte.

Cet *accord* constitue le ton, et ne se fait que sur la tonique : sa tierce peut être majeure ou mineure, et c'est elle qui constitue le mode.

ACCORD SENSIBLE OU DOMINANT, ET SES DÉRIVÉS

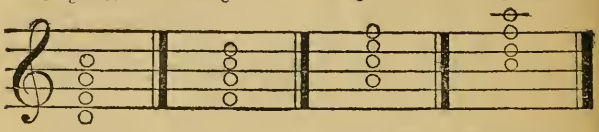
Le son fondamental au grave. Sa tierce au grave. Sa quinte au grave. Sa septième au grave.



Accord sensible. De fausse quinte. De petite sixte majeure. De triton.

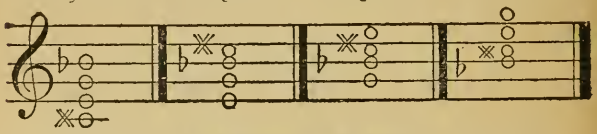
Aucun des sons de cet *accord* ne peut s'altérer.

ACCORD DE SEPTIÈME, ET SES DÉRIVÉS.



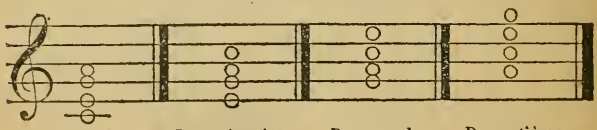
La tierce, la quinte et la septième peuvent s'altérer dans cet *accord*.

ACCORD DE SEPTIÈME DIMINUÉE, ET SES DÉRIVÉS.



Aucun des sons de cet *accord* ne peut s'altérer.

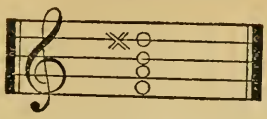
ACCORD DE SIXTE AJOUTÉE, ET SES DÉRIVÉS.



Je joins ici partout le mot *ajoutée* pour distinguer cet *accord* et ses renversés des productions semblables de l'*accord* de septième.

Ce dernier renversement de septième ajoutée n'est pas admis par M. Rameau, parce que ce renversement forme un *accord* de septième, et que l'*accord* de septième est fondamental. Cette raison paroît peu solide. Il ne faudroit donc pas non plus admettre la grande sixte comme un renversement, puisque, dans les propres principes de M. Rameau, ce même *accord* est souvent fondamental. Mais la pratique des plus grands musiciens, et la sienne même, dément l'exclusion qu'il voudroit établir.

ACCORD DE SIXTE SUPERFLUE.

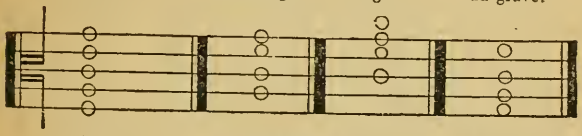


Cet *accord* ne se renverse point, et aucun de ses sons ne peut s'altérer. Ce n'est proprement qu'un *accord* de petite sixte majeure, diésée par accident, et dans lequel on substitue quelquefois la quinte à la quarte.

ACCORDS PAR SUPPOSITION.

(Voy. *Supposition.*)

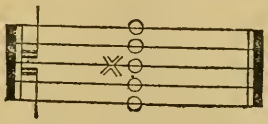
ACCORD DE NEUVIÈME, ET SES DÉRIVÉS.



C'est un *accord* de septième auquel on ajoute un cinquième son à la tierce au-dessous du fondamental.

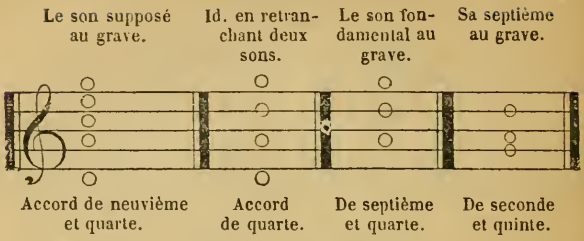
On retranche ordinairement la septième, c'est-à-dire la quinte du son fondamental, qui est ici la note marquée en noir; dans cet état l'*accord* de neuvième peut se renverser en retranchant encore de l'accompagnement l'octave de la note qu'on porte à la basse.

ACCORD DE QUINTE SUPERFLUE.



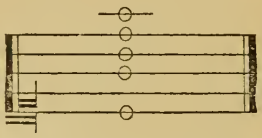
C'est l'*accord* sensible d'un ton mineur au-dessous duquel on fait entendre la médiante; ainsi c'est un véritable *accord* de neuvième; mais il ne se renverse point, à cause de la quarte diminuée que donneroit avec la note sensible le son supposé porté à l'aigu, laquelle quarte est un intervalle banni de l'harmonie.

ACCORD D'ONZIÈME, OU QUARTE.



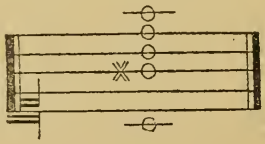
C'est un accord de septième au-dessous duquel on ajoute un cinquième son à la quinte du fondamental. On ne frappe guère cet *accord* plein à cause de sa dureté; on en retranche ordinairement la neuvième et la septième, et, pour le renverser, ce retranchement est indispensable.

ACCORD DE SEPTIÈME SUPERFLUE.



C'est l'*accord* dominant sous lequel la basse fait la tonique.

ACCORD DE SEPTIÈME SUPERFLUE ET SIXTE MINEURE.



C'est l'*accord* de septième diminuée sur la note sensible, sous lequel la basse fait la tonique.

Ces deux derniers *accords* ne se renversent point, parce que la note sensible et la tonique s'entendroient ensemble dans les parties supérieures; ce qui ne peut se tolérer.

Quoique tous les *accords* soient pleins et complets dans cette table, comme il le falloit pour montrer tous leurs élemens, ce n'est pas à dire qu'il faille les employer tels; on ne le peut pas toujours et on le doit très-rarement. Quant aux sons qui doivent être preférés selon la place et l'usage des *accords*, c'est dans ce choix exquis et nécessaire que consiste le plus grand art du compositeur. (Voy. *Composition*, *Mélodie*, *Effet*, *Expression*, etc.)

Nous parlerons aux mots *Harmonie, Basse fondamentale*, *Composi-*

tion, etc., de la manière d'employer tous ces *accords* pour en former une harmonie régulière. J'ajouterai seulement ici les observations suivantes.

I. C'est une grande erreur de penser que le choix des renversemens d'un même *accord* soit indifférent pour l'harmonie ou pour l'expression. Il n'y a pas un de ces renversemens qui n'ait son caractère propre. Tout le monde sent l'opposition qui se trouve entre la douceur de la fausse quinte et l'aigreur du triton; et cependant l'un de ces intervalles est renversé de l'autre. Il en est de même de la septième diminuée et de la seconde superflue, de la seconde ordinaire et de la septième. Qui ne sait combien la quinte est plus sonore que la quarte? L'*accord* de grande sixte et celui de petite sixte mineure sont deux faces du même *accord* fondamental: mais de combien l'une n'est-elle pas plus harmonieuse que l'autre! L'*accord* de petite sixte majeure, au contraire, n'est-il pas plus brillant que celui de fausse quinte? Et, pour ne parler que du plus simple de tous les *accords*, considérez la majesté de l'*accord* parfait, la douceur de l'*accord* de sixte, et la fadeur de celui de sixte-quarte, tous cependant composés des mêmes sons. En général les intervalles superflus, les dièses dans le haut, sont propres par leur dureté à exprimer l'emportement, la colère et les passions aiguës : au contraire, les bémols à l'aigu et les intervalles diminués forment une harmonie plaintive qui attendrit le cœur. C'est une multitude d'observations semblables qui, lorsqu'un habile musicien sait s'en prévaloir, le rendent maître des affections de ceux qui l'écoutent.

II. Le choix des intervalles simples n'est guère moins important que celui des *accords* pour la place où l'on doit les employer. C'est, par exemple, dans le bas qu'il faut placer les quintes et les octaves par préférence, dans le haut les tierces et les sixtes. Transposez cet ordre, vous gâterez l'harmonie en laissant les mêmes *accords*.

III. Enfin, l'on rend les *accords* plus harmonieux encore en les rapprochant par de petits intervalles plus convenables que les grands à la capacité de l'oreille. C'est ce qu'on appelle resserrer l'harmonie, et que si peu de musiciens savent pratiquer. Les bornes du diapason des voix sont une raison de plus pour resserrer les chœurs. On peut assurer qu'un chœur est mal fait lorsque les *accords* divergent, lorsque les parties crient, sortent de leur diapason, et sont si éloignées les unes des autres qu'elles semblent n'avoir plus de rapport entre elles.

On appelle encore *accord* l'état d'un instrument dont les sons fixes sont entre eux dans toute la justesse qu'ils doivent avoir. On dit en ce sens qu'un instrument est d'*accord*, qu'il n'est pas d'*accord*, qu'il garde ou ne garde pas son *accord*. La même expression s'emploie pour deux voix qui chantent ensemble, pour deux sons qui se font entendre à la fois, soit à l'unisson, soit en contre-partie.

Accord dissonant, Faux accord, Accord faux, sont autant de différentes choses qu'il ne faut pas confondre. *Accord dissonant* est celui qui contient quelque dissonance; *Accord faux*, celui dont les sons sont mal accordés et ne gardent pas entre eux la justesse des intervalles: *Faux accord*, celui qui choque l'oreille, parce qu'il est mal composé, et que les sons, quoique justes, n'y forment pas un tout harmonique.

Accorder des instrumens, c'est tendre ou lâcher les cordes, allonger ou raccourcir les tuyaux, augmenter ou diminuer la masse du corps sonore, jusqu'à ce que toutes les parties de l'instrument soient au ton qu'elles doivent avoir.

Pour *accorder* un instrument, il faut d'abord fixer un son qui serve aux autres de terme de comparaison. C'est ce qu'on appelle prendre ou donner le ton. (Voy. *Ton.*) Ce son est ordinairement l'*ut* pour l'orgue et le clavecin, le *la* pour le violon et la basse, qui ont ce *la* sur une corde à vide et dans un *medium* propre à être aisément saisi par l'oreille.

A l'égard des flûtes, hautbois, bassons et autres instrumens à vent, ils ont leur ton à peu près fixé, qu'on ne peut guère changer qu'en changeant quelque pièce de l'instrument. On peut encore les allonger un peu à l'emboîture des pièces, ce qui baisse le ton de quelque chose; mais il doit nécessairement résulter des tons faux de ces variations, parce que la juste proportion est rompue entre la longueur totale de l'instrument et les distances d'un trou à l'autre.

Quand le ton est déterminé, on y fait rapporter tous les autres sons de l'instrument, lesquels doivent être fixés par l'accord selon les intervalles qui leur conviennent. L'orgue et le clavecin s'*accordent* par quintes jusqu'à ce que la partition soit faite, et par octaves pour le reste du clavier : la basse et le violon, par quintes; la viole et la guitare, par quartes et par tierces, etc. En général on choisit toujours des intervalles consonnans et harmonieux, afin que l'oreille en saisisse plus aisément la justesse.

Cette justesse des intervalles ne peut, dans la pratique, s'observer à toute rigueur, et pour qu'ils puissent tous s'*accorder* entre eux, il faut que chacun en particulier souffre quelque altération. Chaque espèce d'instrument a pour cela ses règles particulières et sa méthode d'*accorder*. (Voy. *Tempérament.*)

On observe que les instrumens dont on tire le son par inspiration, comme la flûte et le hautbois, montent insensiblement quand on a joué quelque temps, ce qui vient, selon quelques-uns, de l'humidité qui, sortant de la bouche avec l'air, les renfle et les raccourcit; ou plutôt, suivant la doctrine de M. Euler, c'est que la chaleur et la réfraction que l'air reçoit pendant l'inspiration rendent ses vibrations plus fréquentes, diminuent son poids, et, augmentant ainsi le poids relatif de l'atmosphère, rendent le son un peu plus aigu.

Quoi qu'il en soit de la cause, il faut, en *accordant*, avoir égard à l'effet prochain, et forcer un peu le vent quand on donne ou reçoit le ton sur ces instrumens; car, pour rester d'accord durant le concert, ils doivent être un peu trop bas en commençant.

Accordeur, *s. m.* On appelle *accordeurs* d'orgue ou de clavecin ceux qui vont dans les églises ou dans les maisons accommoder et accorder ces instrumens, et qui, pour l'ordinaire, en sont aussi les facteurs.

Acoustique, *s. f.* Doctrine ou théorie des sons. (Voy. *Son.*) Ce mot est de l'invention de M. Sauveur, et vient du grec ἀκούω, j'entends.

L'*acoustique* est proprement la partie théorique de la musique; c'est elle qui donne ou doit donner les raisons du plaisir que nous font l'har-

monie et le chant, qui détermine les rapports des intervalles harmoniques, qui découvre les affections ou propriétés des cordes vibrantes, etc. (Voy. *Cordes*, *Harmonie.*)

Acoustique est aussi quelquefois adjectif : on dit l'organe *acoustique*, un phénomène *acoustique*, etc.

Acte, *s. m.* Partie d'un opéra séparée d'une autre dans la représentation par un espace appelé entr'acte. (Voy. *Entr'acte.*)

L'unité de temps et de lieu doit être aussi rigoureusement observée dans un *acte* d'opéra que dans une tragédie entière du genre ordinaire, et même plus à certains égards; car le poëte ne doit point donner à un acte d'opéra une durée hypothétique plus longue que celle qu'il a réellement, parce qu'on ne peut supposer que ce qui se passe sous nos yeux dure plus longtemps que nous ne le voyons durer en effet; mais il dépend du musicien de précipiter ou ralentir l'action jusqu'à un certain point, pour augmenter la vraisemblance ou l'intérêt; liberté qui l'oblige à bien étudier la gradation des passions théâtrales, le temps qu'il faut pour les développer, celui où le progrès est au plus haut point, et celui où il convient de s'arrêter pour prévenir l'inattention, la langueur, l'épuisement du spectateur. Il n'est pas non plus permis de changer de décoration et de faire sauter le théâtre d'un lieu à un autre au milieu d'un *acte*, même dans le genre merveilleux, parce qu'un pareil saut choque la raison, la vérité, la vraisemblance, et détruit l'illusion, que la première loi du théâtre est de favoriser en tout. Quand donc l'action est interrompue par de tels changemens, le musicien ne peut savoir ni comment il les doit marquer, ni ce qu'il doit faire de son orchestre pendant qu'ils durent, à moins d'y représenter le même chaos qui règne alors sur la scène.

Quelquefois le premier *acte* d'un opéra ne tient point à l'action principale et ne lui sert que d'introduction : alors il s'appelle *prologue.* (Voy. ce mot.) Comme le prologue ne fait pas partie de la pièce, on ne le compte point dans le nombre des *actes* qu'elle contient, et qui est souvent de cinq dans les opéras françois, mais toujours de trois dans les italiens. (Voy. *Opéra.*)

Acte de cadence est un mouvement dans une des parties, et surtout dans la basse, qui oblige toutes les autres parties à concourir à former une cadence ou à l'éviter expressément. (Voyez *Cadence*, *Éviter.*)

Acteur, *s. m.* Chanteur qui fait un rôle dans la représentation d'un opéra. Outre toutes les qualités qui doivent lui être communes avec l'*acteur* dramatique, il doit en avoir beaucoup de particulières pour réussir dans son art. Ainsi il ne suffit pas qu'il ait un bel organe pour la parole, s'il ne l'a tout aussi beau pour le chant; car il n'y a pas une telle liaison entre la voix parlante et la voix chantante, que la beauté de l'une suppose toujours celle de l'autre. Si l'on pardonne à un acteur le défaut de quelque qualité qu'il a pu se flatter d'acquérir, on ne peut lui pardonner d'oser se destiner au théâtre, destitué des qualités naturelles qui y sont nécessaires, telles entre autres que la voix dans un chanteur. Mais par ce mot *voix*, j'entends moins la force du timbre que l'étendue, la justesse et la flexibilité. Je pense qu'un théâtre dont l'objet est d'é-

mouvoir le cœur par les chants doit être interdit à ces voix dures et bruyantes qui ne font qu'étourdir les oreilles; et que, quelque peu de voix que puisse avoir un *acteur*, s'il l'a juste, touchante, facile, et suffisamment étendue, il en a tout autant qu'il faut : il saura toujours bien se faire entendre s'il sait se faire écouter.

Avec une voix convenable, l'*acteur* doit l'avoir cultivée par l'art; et quand sa voix n'en auroit pas besoin, il en auroit besoin lui-même pour saisir et rendre avec intelligence la partie musicale de ses rôles. Rien n'est plus insupportable et plus dégoûtant que de voir un héros, dans les transports des passions les plus vives, contraint et gêné dans son rôle, peiner et s'assujettir en écolier qui répète mal sa leçon, montrer, au lieu des combats de l'amour et de la vertu, ceux d'un mauvais chanteur avec la mesure et l'orchestre, et plus incertain sur le ton que sur le parti qu'il doit prendre. Il n'y a ni chaleur ni grâce sans facilité, et l'*acteur* dont le rôle lui coûte ne le rendra jamais bien.

Il ne suffit pas à l'*acteur* d'opéra d'être un excellent chanteur, s'il n'est encore un excellent pantomime; car il ne doit pas seulement faire sentir ce qu'il dit lui-même, mais aussi ce qu'il laisse dire à la symphonie.

L'orchestre ne rend pas un sentiment qui ne doive sortir de son âme; ses pas, ses regards, son geste, tout doit s'accorder sans cesse avec la musique, sans pourtant qu'il paroisse y songer; il doit intéresser toujours, même en gardant le silence : et, quoique occupé d'un rôle difficile, s'il laisse un instant oublier le personnage pour s'occuper du chanteur, ce n'est qu'un musicien sur la scène; il n'est plus *acteur*. Tel excella dans les autres parties, qui s'est fait siffler pour avoir négligé celle-ci. Il n'y a point d'*acteur* à qui l'on ne puisse à cet égard donner le célèbre *Chassé* pour modèle. Cet excellent pantomime, en mettant toujours son art au-dessus de lui, et s'efforçant toujours d'y exceller, s'est ainsi mis lui-même fort au-dessus de ses confrères : acteur unique et homme estimable, il laissera l'admiration et le regret de ses talens aux amateurs de son théâtre, et un souvenir honorable de sa personne à tous les honnêtes gens.

Adagio, *adv.* Ce mot écrit à la tête d'un air désigne le second, du lent au vite, des cinq principaux degrés de mouvement distingués dans la musique italienne. (Voy. *Mouvement.*) *Adagio* est un adverbe italien, qui signifie *à l'aise*, *posément*, et c'est aussi de cette manière qu'il faut battre la mesure des airs auxquels il s'applique.

Le mot *adagio* se prend quelquefois substantivement, et s'applique par métaphore aux morceaux de musique dont il détermine le mouvement; il en est de même des autres mots semblables. Ainsi l'on dira un *adagio* de Tartini, un *andante* de San-Martino, un *allegro* de Locatelli, etc.

Affettuoso, *adj. pris adverbialement.* Ce mot, écrit à la tête d'un air, indique un mouvement moyen entre l'*andante* et l'*adagio*, et dans le caractère du chant une expression affectueuse et douce.

Agogé. Conduite. Une des subdivisions de l'ancienne mélopée, laquelle donne les règles de la marche du chant par degrés alternativement

conjoints ou disjoints, soit en montant, soit en descendant. (Voy. *Mélopée.*)

Martianus Capella donne, après Aristide Quintilien, au mot *agogé* un autre sens que j'expose au mot *Tirade.*

Agrémens du chant. On appelle ainsi dans la musique françoise certains tours de gosier et autres ornemens affectés aux notes qui sont dans telle ou telle position, selon les règles prescrites par le goût du chant. (Voy. *Goût du chant.*)

Les principaux de ces *agrémens* sont l'*accent*, le *coulé*, le *flatté*, le *martellement*, la *cadence pleine*, la *cadence brisée*, et le *port de voix.* (Voy. ces articles chacun en son lieu, et la *planche* V, *fig.* 5.)

Aigu, *adj.* Se dit d'un son perçant ou élevé par rapport à quelque autre son. (Voy. *Son.*)

En ce sens le mot *aigu* est opposé au mot *grave.* Plus les vibrations du corps sonore sont fréquentes, plus le son est *aigu.*

Les sons considérés sous les rapports d'*aigus* et de *graves* sont le sujet de l'harmonie. (Voy. *Harmonie*, *Accord.*)

Ajoutée, ou *Acquise*, ou *Surnuméraire*, *adj. pris substantivement.* C'étoit dans la musique grecque la corde ou le son qu'ils appeloient *Proslambanomenos.* (Voy. ce mot.)

Sixte ajoutée est une sixte qu'on ajoute à l'accord parfait, et de laquelle cet accord ainsi augmenté prend le nom. (Voy. *Accord* et *Sixte.*)

Air. Chant qu'on adapte aux paroles d'une chanson ou d'une petite pièce de poésie propre à être chantée, et par extension l'on appelle *air* la chanson même.

Dans les opéras l'on donne le nom d'*airs* à tous les chants mesurés, pour les distinguer du récitatif, et généralement on appelle *air* tout morceau complet de musique vocale ou instrumentale formant un chant, soit que ce morceau fasse lui seul une pièce entière, soit qu'on puisse le détacher du tout dont il fait partie, et l'exécuter séparément.

Si le sujet ou le chant est partagé en deux parties, l'*air* s'appelle *duo;* si en trois, *trio*, etc.

Saumaise croit que ce mot vient du latin *æra;* et Burette est de son sentiment, quoique Ménage le combatte dans ses étymologies de la langue françoise.

Les Romains avoient leurs signes pour le rhythme, ainsi que les Grecs avoient les leurs, et ces signes, tirés aussi de leurs caractères, se nommoient non-seulement *numerus*, mais encore *æra*, c'est-à-dire nombre, ou la marque du nombre, *numeri nota*, dit Nonnius Marcellus. C'est en ce sens que le mot *æra* se trouve employé dans ce vers de Lucile :

Hæc est ratio? Perversa *æra!* Summa subducta improbe!

Et Sextus Rufus s'en est servi de même.

Or, quoique ce mot ne se prît originairement que pour le nombre ou la mesure du chant, dans la suite on en fit le même usage qu'on avoit fait du mot *numerus*, et l'on se servit du mot *æra* pour désigner le chant

même; d'où est venu, selon les deux auteurs cités, le mot françois *air*, et l'italien *aria*, pris dans le même sens.

Les Grecs avoient plusieurs sortes d'*airs* qu'ils appeloient *nomes* ou *chansons*. (Voy. *Chanson*.) Les nomes avoient chacun leur caractère et leur usage, et plusieurs étoient propres à quelque instrument particulier, à peu près comme ce que nous appelons aujourd'hui *pièces* ou *sonates*.

La musique moderne a diverses espèces d'*airs* qui conviennent chacune à quelque espèce de danse dont ces airs portent le nom. (Voy. *Menuet*, *Gavotte*, *Musette*, *Passe-pied*, etc.)

Les *airs* de nos opéras sont, pour ainsi dire, la toile ou le fond sur quoi se peignent les tableaux de la musique imitative; la mélodie est le dessin; l'harmonie est le coloris; tous les objets pittoresques de la belle nature, tous les sentimens réfléchis du cœur humain, sont les modèles que l'artiste imite; l'attention, l'intérêt, le charme de l'oreille, et l'émotion du cœur, sont la fin de ces imitations. (Voy. *Imitation*.) Un *air* savant et agréable, un *air* trouvé par le génie et composé par le goût, est le chef-d'œuvre de la musique; c'est là que se développe une belle voix, que brille une belle symphonie; c'est là que la passion vient insensiblement émouvoir l'âme par le sens. Après un bel *air* on est satisfait, l'oreille ne désire plus rien; il reste dans l'imagination, on l'emporte avec soi, on le répète à volonté sans pouvoir en rendre une seule note, on l'exécute dans son cerveau tel qu'on l'entendit au spectacle; on voit la scène, l'acteur, le théâtre; on entend l'accompagnement, l'applaudissement; le véritable amateur ne perd jamais les beaux *airs* qu'il entendit en sa vie; il fait recommencer l'opéra quand il veut.

Les paroles des *airs* ne vont point toujours de suite, ne se débitent point comme celles du récitatif; quoique assez courtes pour l'ordinaire, elles se coupent, se répètent, se transposent au gré du compositeur; elles ne font pas une narration qui passe; elles peignent ou un tableau qu'il faut voir sous divers points de vue, ou un sentiment dans lequel le cœur se complaît, duquel il ne peut, pour ainsi dire, se détacher, et les différentes phrases de l'*air* ne sont qu'autant de manières d'envisager la même image. Voilà pourquoi le sujet doit être un. C'est par ces répétitions bien entendues, c'est par ces coups redoublés qu'une expression qui d'abord n'a pu vous émouvoir, vous ébranle enfin, vous agite, vous transporte hors de vous; et c'est encore par le même principe que les roulades qui, dans les *airs* pathétiques, paroissent si déplacées, ne le sont pourtant pas toujours : le cœur, pressé d'un sentiment très-vif, l'exprime souvent par des sons inarticulés plus vivement que par des paroles. (Voy. *Neume*.)

La forme des *airs* est de deux espèces. Les petits *airs* sont ordinairement composés de deux reprises qu'on chante chacune deux fois; mais les grands *airs* d'opéra sont le plus souvent en rondeau. (Voy. *Rondeau*.)

Al segno. Ces mots écrits à la fin d'un *air* en rondeau marquent qu'il faut reprendre la première partie, non tout à fait au commencement, mais à l'endroit où est marqué le renvoi

Alla breve. Terme italien qui marque une sorte de mesure à deux temps fort vive, et qui se note pourtant avec une ronde ou semi-brève par temps. Elle n'est plus guère d'usage qu'en Italie, et seulement dans la musique d'église. Elle répond assez à ce qu'on appeloit en France du *gros-fa*.

Alla zoppa. Terme italien qui annonce un mouvement contraint et syncopant entre deux temps sans syncoper entre deux mesures; ce qui donne aux notes une marche inégale et comme boiteuse. C'est un avertissement que cette même marche continue ainsi jusqu'à la fin de l'air.

Allegro, *adj. pris adverbialement.* Ce mot italien, écrit à la tête d'un air, indique, du vite au lent, le second des cinq principaux degrés de mouvement distingués dans la musique italienne. *Allegro* signifie *gai;* et c'est aussi l'indication d'un mouvement gai, le plus vif de tous après le *presto*. Mais il ne faut pas croire pour cela que ce mouvement ne soit propre qu'à des sujets gais : il s'applique souvent à des transports de fureur, d'emportement et de désespoir, qui n'ont rien moins que de la gaieté. (Voy. *Mouvement.*)

Le diminutif *allegrètto* indique une gaieté plus modérée, un peu moins de vivacité dans la mesure.

Allemande, *s. f.* Sorte d'air ou de pièce de musique dont la mesure est à quatre temps et se bat gravement. Il paroît par son nom que ce caractère d'air nous est venu d'Allemagne, quoiqu'il n'y soit point connu du tout. L'*allemande* en sonate est partout vieillie, et à peine les musiciens s'en servent-ils aujourd'hui : ceux qui s'en servent encore lui donnent un mouvement plus gai.

Allemande est aussi l'air d'une danse fort commune en Suisse et en Allemagne. Cet air, ainsi que la danse, a beaucoup de gaieté : il se bat à deux temps.

Altus. Voy. *Haute-Contre.*

Amateur. Celui qui, sans être musicien de profession, fait sa partie dans un concert pour son plaisir et par amour pour la musique.

On appelle encore *amateurs* ceux qui, sans savoir la musique, ou du moins sans l'exercer, s'y connoissent, ou prétendent s'y connoître, et fréquentent les concerts.

Ce mot est traduit de l'italien *dilettante.*

Ambitus, *s. m.* Nom qu'on donnoit autrefois à l'étendue de chaque ton ou mode du grave à l'aigu; car quoique l'étendue d'un mode fût en quelque manière fixée à deux octaves, il y avoit des modes irréguliers dont l'*ambitus* excédoit cette étendue, et d'autres imparfaits où il n'y arrivoit pas.

Dans le plain-chant, ce mot est encore usité; mais l'*ambitus* des modes parfaits n'y est que d'une octave : ceux qui la passent s'appellent *modes superflus;* ceux qui n'y arrivent pas, *modes diminués.* (Voy. *Modes*, *Tons de l'église.*)

Amoroso. Voy. *Tendrement.*

Anacamptos. Terme de la musique grecque, qui signifie une suite de notes rétrogrades, ou procédant de l'aigu au grave; c'est le contraire de

l'*euthia*. Une des parties de l'ancienne mélopée portoit aussi le nom d'*anacamptosa*. (Voy. *Mélopée*.)

ANDANTE, *adj. pris substantivement*. Ce mot, écrit à la tête d'un air, désigne, du lent au vite, le troisième des cinq principaux degrés de mouvement distingués dans la musique italienne. *Andante* est le participe du verbe italien *andare*, aller. Il caractérise un mouvement marqué sans être gai, et qui répond à peu près à celui qu'on désigne en françois par le mot *gracieusement*. (Voy. *Mouvement*.)

Le diminutif *andantino* indique un peu moins de gaieté dans la mesure; ce qu'il faut bien remarquer, le diminutif *larghetto* signifiant tout le contraire. (Voy. *Largo*.)

ANONNER, *v. n.* C'est déchiffrer avec peine et en hésitant la musique qu'on a sous les yeux.

ANTIENNE, *s. f.* En latin *antiphona*. Sorte de chant usité dans l'Église catholique.

Les *antiennes* ont été ainsi nommées parce que dans leur origine on les chantoit à deux chœurs qui se répondoient alternativement, et l'on comprenoit sous ce titre les psaumes et les hymnes que l'on chantoit dans l'Église. Ignace, disciple des apôtres, a été, selon Socrate, l'auteur de cette manière de chanter parmi les Grecs; et Ambroise l'a introduite dans l'Église latine. Théodoret en attribue l'invention à Diodore et à Flavien.

Aujourd'hui la signification de ce terme est restreinte à certains passages courts tirés de l'Écriture, qui conviennent à la fête qu'on célèbre, et qui, précédant les psaumes et les cantiques, en règlent l'intonation.

L'on a aussi conservé le mot d'*antiennes* à quelques hymmes qu'on chante en l'honneur de la Vierge, telles que *Regina cœli*, *Salve regina*, etc.

ANTIPHONIE, *s. f.* Nom que donnoient les Grecs à cette espèce de symphonie qui s'exécutoit par diverses voix, ou par divers instrumens à l'octave ou à la double octave, par opposition à celle qui s'exécutoit au simple unisson, et qu'ils appeloient *homophonie*. (Voy. *Symphonie*, *Homophonie*.)

Ce mot vient d'ἀντί, contre, et de φωνή, voix, comme qui diroit, *opposition de voix*.

ANTIPHONIER ou ANTIPHONAIRE, *s. m.* Livre qui contient en notes les antiennes et autres chants dont on use dans l'Église catholique.

APOPHETUS, *s. m.* Ce qui reste d'un ton majeur après qu'on en a retranché un *limma*, qui est un intervalle moindre d'un *comma* que le semi-ton majeur. Par conséquent l'*apotome* est d'un comma plus grand que le semi-ton moyen. (Voy. *Comma*, *Semi-Ton*.)

Les Grecs, qui n'ignoroient pas que le ton majeur ne peut, par des divisions rationnelles, se partager en deux parties égales, le partageoient inégalement de plusieurs manières. (Voy. *Intervalle*.)

De l'une de ces divisions, inventée par Pythagore, ou plutôt par Philolaüs son disciple, résultoit le dièse ou limma d'un côté, et de l'autre l'*apotome*, dont la raison est de 2048 à 2187.

La génération de cet *apotome* se trouve à la septième quinte *ut* dièse en commençant par *ut* naturel; car la quantité dont cet *ut* dièse surpasse l'*ut* naturel le plus rapproché est précisément le rapport que je viens de marquer.

Les anciens donnoient encore le même nom à d'autres intervalles; ils appeloient *apotome majeur* un petit intervalle que M. Rameau appelle quart de ton harmonique, lequel est formé de deux sons, en raison de 125 à 128.

Et ils appeloient *apotome mineur* l'intervalle de deux sons, en raison de 2025 à 2048, intervalle encore moins sensible à l'oreille que le précédent.

Jean de Muris et ses contemporains donnent partout le nom d'*apotome* au semi-ton mineur, et celui de dièse au semi-ton majeur.

Appréciable, *adj.* Les sons *appréciables* sont ceux dont on peut trouver ou sentir l'unisson et calculer les intervalles. M. Euler donne un espace de huit octaves depuis le son le plus aigu jusqu'au son le plus grave *appréciables* à notre oreille; mais ces sons extrêmes n'étant guère agréables, on ne passe pas communément dans la pratique les bornes de cinq octaves, telles que les donne le clavier à ravalement. Il y a aussi un degré de force au delà duquel le son ne peut plus *s'apprécier*. On ne sauroit *apprécier* le son d'une grosse cloche dans le clocher même; il faut en diminuer la force en s'éloignant pour le distinguer. De même les sons d'une voix qui crie cessent d'être *appréciables;* c'est pourquoi ceux qui chantent fort sont sujets à chanter faux. A l'égard du bruit, il ne s'*apprécie* jamais, et c'est ce qui fait sa différence d'avec le son. (Voy. *Bruit* et *Son*.)

Apycni, *adj. plur.* Les anciens appeloient ainsi dans les genres épais trois des huit sons stables de leur système ou diagramme, lesquels ne touchoient d'aucun côté les intervalles serrés, savoir : la proslambanomène, la nète synnéménon, et la nète hyberboléon.

Ils appeloient aussi *apycnos* ou *nom épais* le genre diatonique, parce que dans les tétracordes de ce genre la somme des deux premiers intervalles étoit plus grande que le troisième. (Voy. *Épais*, *Genre*, *Son*, *Tétracorde*.)

Arbitrio. Voy. *Cadenza*.

Arcó, *archet*, *s. m.* Ces mots italiens, *con l'arco*, marquent qu'après avoir pincé les cordes il faut reprendre l'*archet* à l'endroit où ils sont écrits.

Ariette, *s. f.* Ce diminutif, venu de l'italien, signifie proprement *petit air;* mais le sens de ce mot est changé en France, et l'on y donne le nom d'*ariette* à de grands morceaux de musique d'un mouvement pour l'ordinaire assez gai et marqué, qui se chantent avec des accompagnemens de symphonie, et qui sont communément en rondeau. (Voy. *Air*, *Rondeau*.)

Arioso, *adj. pris adverbialement.* Ce mot italien, à la tête d'un air, indique une manière de chant soutenue, développée, et affectée aux grands airs.

Aristoxéniens. Secte qui eut pour chef Aristoxène de Tarente, disci-

ple d'Aristote, et qui étoit opposée aux pythagoriciens sur la mesure des intervalles et sur la manière de déterminer les rapports des sons; de sorte que les *aristoxéniens* s'en rapportoient uniquement au jugement de l'oreille, et les pythagoriciens à la précision du calcul. (Voy. *Pythagoriciens.*)

Armer la clef. C'est y mettre le nombre de dièses ou de bémols convenables au ton et au mode dans lequel on veut écrire la musique. (Voy. *Bémol*, *Clef*, *Dièse.*)

Arpéger, *v. n.* C'est faire une suite d'arpéges. (Voy. l'article suivant.)

Arpeggio, Arpége ou Arpégement, *s. m.* Manière de faire entendre successivement et rapidement les divers sons d'un accord, au lieu de les frapper tous à la fois.

Il y a des instrumens sur lesquels on ne peut former un accord plein qu'en arpégeant : tels sont le violon, le violoncelle, la viole, et tous ceux dont on joue avec l'archet; car la convexité du chevalet empêche que l'archet ne puisse appuyer à la fois sur toutes les cordes. Pour former donc des accords sur ces instrumens, on est contraint d'arpéger, et comme on ne peut tirer qu'autant de sons qu'il y a de cordes, l'*arpége* du violoncelle ou du violon ne sauroit être composé de plus de quatre sons. Il faut pour arpéger que les doigts soient arrangés chacun sur sa corde, et que l'*arpége* se tire d'un seul et grand coup d'archet qui commence fortement sur la plus grosse corde, et vienne finir en tournant et adoucissant sur la chanterelle. Si les doigts ne s'arrangeoient sur les cordes que successivement, ou qu'on donnât plusieurs coups d'archet, ce ne seroit plus arpéger, ce seroit passer très-vite plusieurs notes de suite.

Ce qu'on fait sur le violon par nécessité, on le pratique par goût sur le clavecin. Comme on ne peut tirer de cet instrument que des sons qui ne tiennent pas, on est obligé de les refrapper sur des notes de longue durée. Pour faire durer un accord plus longtemps, on le frappe en arpégeant, commençant par les sons bas, et observant que les doigts qui ont frappé les premiers ne quittent point leurs touches que tout l'*arpége* ne soit achevé, afin que l'on puisse entendre à la fois tous les sons de l'accord. (Voy. *Accompagnement.*)

Arpeggio est un mot italien qu'on a francisé dans celui d'*arpége.* Il vient du mot *arpa*, à cause que c'est du jeu de la harpe qu'on a tiré l'idée de l'*arpégement.*

Arsis et Thesis. Terme de musique et de prosodie. Ces deux mots sont grecs. *Arsis* vient du verbe αἴρω, *tollo*, j'élève, et marque l'élévation de la voix ou de la main; l'abaissement qui suit cette élévation est ce qu'on appelle θέσις, *depositio*, *remissio.*

Par rapport donc à la mesure, *per arsin* signifie *en levant*, ou *durant le premier temps; per thesin*, *en baissant*, ou *durant le dernier temps.* Sur quoi l'on doit observer que notre manière de marquer la mesure est contraire à celle des anciens; car nous frappons le premier temps, et levonsle dernier. Pour ôter toute équivoque, on peut dire qu'*arsis* indique le *temps fort*, et *thesis* le *temps foible.* (Voy. *Mesure*, *Temps*, *Battre la mesure.*)

Par rapport à la voix, on dit qu'un chant, un contre point, une fugue, sont *per thesin*, quand les notes montent du grave à l'aigu; *per arsin*, quand elles descendent de l'aigu au grave. Fugue *per arsin et thesin* est celle qu'on appelle aujourd'hui fugue renversée ou contre-fugue, dans laquelle la réponse se fait en sens contraire, c'est-à-dire en descendant si la guide a monté, et en montant si la guide a descendu. (Voy. *Fugue.*)

Assai. Adverbe augmentatif qu'on trouve assez souvent joint au mot qui indique le mouvement d'un air. Ainsi *presto assai*, *largo assai*, signifient *fort vite*, *fort lent*. L'abbé Brossard a fait sur ce mot une de ses bêvues ordinaires, en substituant à son vrai et unique sens celui d'*une sage médiocrité de lenteur* ou *de vitesse*. Il a cru qu'*assai* signifioit *assez*. Sur quoi l'on doit admirer la singulière idée qu'a eue cet auteur de préférer, pour son vocabulaire, à sa langue maternelle une langue étrangère qu'il n'entendoit pas.

Aubade, *s. f.* Concert de nuit en plein air sous les fenêtres de quelqu'un. (Voy. *Sérénade.*)

Authentique ou Authente, *adj.* Quand l'octave se trouve divisée harmoniquement, comme dans cette proportion 6, 4, 3, c'est-à-dire quand la quinte est au grave, et la quarte à l'aigu, le mode ou le ton s'appelle *authentique* ou *authente*, à la différence du ton *plagal*, où l'octave est divisée arithmétiquement, comme dans cette proportion 4, 3, 2; ce qui met la quarte au grave et la quinte à l'aigu.

A cette explication adoptée par tous les auteurs, mais qui ne dit rien, j'ajouterai la suivante; le lecteur pourra choisir.

Quand la finale d'un chant en est aussi la tonique, et que le chant ne descend pas jusqu'à la dominante au-dessous, le ton s'appelle *authentique :* mais si le chant descend ou finit à la dominante, le ton est *plagal*. Je prends ici ces mots de *tonique* et de *dominante* dans l'acception musicale.

Ces différences d'*authente* et de *plagal* ne s'observent plus que dans le plain-chant; et, soit qu'on place la finale au bas du diapason, ce qui rend le ton *authentique*, soit qu'on la place au milieu, ce qui le rend *plagal*, pourvu qu'au surplus la modulation soit régulière, la musique moderne admet tous les chants comme *authentiques* également, en quelque lieu du diapason que puisse tomber la finale. (Voy. *Mode.*)

Il y a dans les huit tons de l'Église romaine quatre tons *authentiques*, savoir, le premier, le troisième, le cinquième et le septième. (Voy. *Ton de l'Église.*)

On appeloit autrefois *fugue authentique* celle dont le sujet procédoit en montant, mais cette dénomination n'est plus d'usage.

B

B *fa si*, ou B *fa b mi*, ou simplement B. Nom du septième son de la gamme de l'Arétin, pour lequel les Italiens et les autres peuples de l'Europe répètent le B, disant B *mi* quand il est naturel, B *fa* quand il est bémol; mais les François l'appellent *si*. (Voy. *Si.*)

B *mol*. Voy. *Bémol.*

B *quarre*. Voy. *Béquarre*.

Ballet, *s. m.* Action théâtrale qui se représente par la danse guidée par la musique. Ce mot vient du vieux françois *baller*, danser, chanter, se réjouir.

La musique d'un *ballet* doit avoir encore plus de cadence et d'accent que la musique vocale, parce qu'elle est chargée de signifier plus de choses, que c'est à elle seule d'inspirer au danseur la chaleur et l'expression que le chanteur peut tirer des paroles, et qu'il faut de plus qu'elle supplée, dans le langage de l'âme et des passions, tout ce que la danse ne peut dire aux yeux du spectateur.

Ballet est encore le nom qu'on donne en France à une bizarre sorte d'opéra, où la danse n'est guère mieux placée que dans les autres, et n'y fait pas un meilleur effet. Dans la plupart de ces *ballets*, les actes forment autant d'objets différens, liés seulement entre eux par quelques rapports généraux étrangers à l'action, et que le spectateur n'apercevroit jamais si l'auteur n'avoit soin de l'en avertir par le prologue.

Ces *ballets* contiennent d'autres *ballets*, qu'on appelle autrement *divertissemens* ou *fêtes*. Ce sont des suites de danses qui se succèdent sans sujet ni liaison entre elles, ni avec l'action principale, et où les meilleurs danseurs ne savent vous dire autre chose sinon qu'ils dansent bien. Cette ordonnance, peu théâtrale, suffit pour un bal où chaque acteur a rempli son objet lorsqu'il s'est amusé lui-même, et où l'intérêt que le spectateur prend aux personnes le dispense d'en donner à la chose; mais ce défaut de sujet et de liaison ne doit jamais être souffert sur la scène, pas même dans la représentation d'un bal, où le tout doit être lié par quelque action secrète qui soutienne l'attention et donne de l'intérêt au spectateur. Cette adresse d'auteur n'est pas sans exemple, même à l'Opéra françois, et l'on en peut voir un très-agréable dans les *Fêtes vénitiennes*, acte du bal.

En général, toute danse qui ne peint rien qu'elle-même, et tout *ballet* qui n'est qu'un bal, doivent être bannis du théâtre lyrique. En effet l'action de la scène est toujours la représentation d'une autre action, et ce qu'on y voit n'est que l'image de ce qu'on y suppose; de sorte que ce ne doit jamais être un tel ou un tel danseur qui se présente à vous, mais le personnage dont il est revêtu. Ainsi, quoique la danse de société puisse ne rien représenter qu'elle-même, la danse théâtrale doit nécessairement être l'imitation de quelque autre chose, de même que l'acteur chantant représente un homme qui parle, et la décoration d'autres lieux que ceux qu'elle occupe.

La pire sorte de *ballets* est celle qui roule sur des sujets allégoriques, et où par conséquent il n'y a qu'imitation d'imitation. Tout l'art de ces sortes de drames consiste à présenter sous des images sensibles des rapports purement intellectuels, et à faire penser au spectateur tout autre chose que ce qu'il voit, comme si, loin de l'attacher à la scène, c'étoit un mérite de l'en éloigner. Ce genre exige d'ailleurs tant de subtilité dans le dialogue, que le musicien se trouve dans un pays perdu parmi les pointes, les allusions et les épigrammes, tandis que le spectateur ne s'oublie pas un moment : comme qu'on fasse, il n'y aura jamais que le

sentiment qui puisse amener celui-ci sur la scène, et s'identifier pour ainsi dire avec les acteurs; tout ce qui n'est qu'intellectuel l'arrache à la pièce, et le rend à lui-même. Aussi voit-on que les peuples qui veulent et mettent le plus d'esprit au théâtre sont ceux qui se soucient le moins de l'illusion. Que fera donc le musicien sur des drames qui ne donnent aucune prise à son art? Si la musique ne peint que des sentimens ou des images, comment rendra-t-elle des idées purement métaphysiques, telles que les allégories, où l'esprit est sans cesse occupé du rapport des objets qu'on lui présente avec ceux qu'on veut lui rappeler?

Quand les compositeurs voudront réfléchir sur les vrais principes de leur art, ils mettront, avec plus de discernement dans le choix des drames dont ils se chargent, plus de vérité dans l'expression de leurs sujets, et quand les paroles des opéras diront quelque chose, la musique apprendra bientôt à parler.

Barbare, *adj.* Mode barbare. Voy. *Lydien.*

Barcarolles, *s. f.* Sorte de chansons en langue vénitienne que chantent les gondoliers à Venise. Quoique les airs de *barcarolles* soient faits pour le peuple, et souvent composés par les gondoliers mêmes, ils ont tant de mélodie et un accent si agréable, qu'il n'y a pas de musicien dans toute l'Italie qui ne se pique d'en savoir et d'en chanter. L'entrée gratuite qu'ont tous les gondoliers à tous les théâtres les met à portée de se former sans frais l'oreille et le goût, de sorte qu'ils composent et chantent leurs airs en gens qui, sans ignorer les finesses de la musique, ne veulent point altérer le genre simple et naturel de leurs *barcarolles.* Les paroles de ces chansons sont communément plus que naturelles, comme les conversations de ceux qui les chantent; mais ceux à qui les peintures fidèles des mœurs du peuple peuvent plaire, et qui aiment d'ailleurs le dialecte vénitien, s'en passionnent facilement, séduits par la beauté des airs; de sorte que plusieurs curieux en ont de très-amples recueils.

N'oublions pas de remarquer, à la gloire du Tasse, que la plupart des gondoliers savent par cœur une grande partie de son poëme de la *Jérusalem délivrée*, que plusieurs le savent tout entier, qu'ils passent les nuits d'été sur leurs barques à le chanter alternativement d'une barque à l'autre, que c'est assurément une belle *barcarolle* que le poëme du Tasse, qu'Homère seul eut avant lui l'honneur d'être ainsi chanté, et que nul autre poëme épique n'en a eu depuis un pareil.

Bardes. Sorte d'hommes très-singuliers et très-respectés jadis dans les Gaules, lesquels étoient à la fois prêtres, prophètes, poëtes et musiciens.

Bochard fait dériver ce nom de *parat*, chanter, et Camden convient avec Festus que *barde* signifie un chanteur, en celtique *bard.*

Baripycni, *adj.* Les anciens appeloient ainsi cinq des huit sons ou cordes stables de leur système ou diagramme; savoir, l'hypaté-hypaton, l'hypaté-méson, la mèse, la paramèse et la nété-diézeugménon. (Voy. *Pycni*, *Son*, *Tétracorde.*)

Baryton. Sorte de voix entre la taille et la basse. (Voy. *Concordant.*)

Baroque. Une musique *baroque* est celle dont l'harmonie est confuse, chargée de modulations et dissonances, le chant dur et peu naturel, l'intonation difficile et le mouvement contraint.

Il y a bien de l'apparence que ce terme vient du *baroco* des logiciens.

Barré. C *barré*, sorte de mesure. (Voy. *C.*)

Barres. Traits tirés perpendiculairement à la fin de chaque mesure, sur les cinq lignes de la portée, pour séparer la mesure qui finit de celle qui recommence. Ainsi les notes contenues entre deux *barres* forment toujours une mesure complète, égale en valeur et en durée à chacune des autres mesures comprises entre deux autres *barres*, tant que le mouvement ne change pas; mais comme il y a plusieurs sortes de mesures qui diffèrent considérablement en durée, les mêmes différences se trouvent dans les valeurs contenues entre deux *barres* de chacune de ces espèces de mesures. Ainsi dans le grand triple, qui se marque par ce signe $\frac{3}{2}$, et qui se bat lentement, la somme des notes comprises entre deux *barres* doit faire une ronde et demie; et dans le petit triple ^{3}, qui se bat vite, les deux *barres* n'enferment que trois croches ou leur valeur; de sorte que quatre fois la valeur contenue entre deux *barres* de cette dernière mesure ne font qu'une fois la valeur contenue entre deux *barres* de l'autre.

Le principal usage des *barres* est de distinguer les mesures, et d'en indiquer le *frappé*, lequel se fait toujours sur la note qui suit immédiatement la *barre*. Elles servent aussi dans les partitions à montrer les mesures correspondantes dans chaque portée. (Voy. *Partition.*)

Il n'y a pas plus de cent ans qu'on s'est avisé de tirer des *barres* de mesure en mesure. Auparavant la musique étoit simple; on n'y voyoit guère que des rondes, des blanches et des noires, peu de croches, presque jamais de doubles croches. Avec des divisions moins inégales, la mesure en étoit plus aisée à suivre. Cependant j'ai vu nos meilleurs musiciens embarrassés à bien exécuter l'ancienne musique d'Orlande et de Claudin. Ils se perdoient dans la mesure, faute des *barres* auxquelles ils étoient accoutumés, et ne suivoient qu'avec peine des parties chantées autrefois couramment par les musiciens de Henri III et de Charles IX.

Bas, en musique, signifie la même chose que *grave*, et ce terme est opposé à *haut* ou *aigu*. On dit ainsi que le ton est trop *bas*, qu'on chante trop *bas*, qu'il faut renforcer les sons dans le *bas*. *Bas* signifie aussi quelquefois doucement, à demi-voix; en ce sens il est opposé à *fort*. On dit *parler bas*, chanter ou psalmodier à *basse voix :* il chantoit ou parloit si *bas* qu'on avoit peine à l'entendre.

Coulez si lentement, et murmurez si *bas*,
Qu'Issé ne vous entende pas.
(La Motte.)

Bas se dit encore, dans la subdivision des dessus chantans, de celui des deux qui est au-dessous de l'autre; ou, pour mieux dire, *bas*-dessus est un dessus dont le diapason est au-dessous du *medium* ordinaire. (Voy. *Dessus*.)

Basse. Celle des quatre parties de la musique qui est au-dessous des autres, la plus basse de toutes; d'où lui vient le nom de *basse*. (Voy. *Partition*.)

La *basse* est la plus importante des parties, c'est sur elle que s'établit le corps de l'harmonie; aussi est-ce une maxime chez les musiciens que quand la *basse* est bonne, rarement l'harmonie est mauvaise.

Il y a plusieurs sortes de *basses*.

Basse fondamentale, dont nous ferons un article ci-après.

Basse continue, ainsi appelée parce qu'elle dure pendant toute la pièce; son principal usage, outre celui de régler l'harmonie, est de soutenir la voix et de conserver le ton. On prétend que c'est un *Ludovico Viana*, dont il en reste un traité, qui, vers le commencement du dernier siècle, la mit le premier en usage.

Basse figurée, qui, au lieu d'une seule note, en partage la valeur en plusieurs autres notes sous un même accord. (Voy. *Harmonie figurée*.)

Basse contrainte, dont le sujet ou le chant, borné à un petit nombre de mesures, comme quatre ou huit, recommence sans cesse, tandis que les parties supérieures poursuivent leur chant et leur harmonie, et les varient de différentes manières. Cette *basse* appartient originairement aux couplets de la chaconne, mais on ne s'y asservit plus aujourd'hui. La *basse contrainte*, descendant diatoniquement ou chromatiquement et avec lenteur de la tonique ou de la dominante dans les tons mineurs, est admirable pour les morceaux pathétiques. Ces retours fréquens et périodiques affectent insensiblement l'âme, et disposent à la langueur et à la tristesse. On en voit des exemples dans plusieurs scènes des opéras français. Mais si ces *basses* font un bon effet à l'oreille, il en est rarement de même des chants qu'on leur adapte, et qui ne sont pour l'ordinaire qu'un véritable accompagnement. Outre les modulations dures et mal amenées qu'on y évite avec peine, ces chants, retournés de mille manières, et cependant monotones, produisent des renversemens peu harmonieux, et sont eux-mêmes assez peu chantans, en sorte que le dessus s'y ressent beaucoup de la contrainte de la *basse*.

Basse chantante est l'espèce de voix qui chante la partie de la basse. Il y a des *basses récitantes* et des *basses de chœur;* des concordans ou *basses-tailles*, qui tiennent le milieu entre la taille et la *basse;* des *basses troprement dites*, que l'usage fait appeler *basses-tailles*, et enfin des *basses-contre*, les plus graves de toutes les voix, qui chantent la *basse* sous la *basse* même, et qu'il ne faut pas confondre avec les *contre-basses*, qui sont des instrumens.

Basse fondamentale est celle qui n'est formée que des sons fondamentaux de l'harmonie, de sorte qu'au-dessous de chaque accord elle fait entendre le vrai son fondamental de cet accord, c'est-à-dire celui duquel il dérive par les règles de l'harmonie. Par où l'on voit que la *basse fondamentale* ne peut avoir d'autre contexture que celle d'une succession régulière et fondamentale, sans quoi la marche des parties supérieures seroit mauvaise.

Pour bien entendre ceci, il faut savoir que, selon le système de M. Rameau, que j'ai suivi dans cet ouvrage, tout accord, quoique formé

de plusieurs sons, n'en a qu'un qui lui soit fondamental, savoir, celui qui a produit cet accord et qui lui sert de *basse* dans l'ordre direct et naturel. Or la basse qui règne sous toutes les autres parties n'exprime pas toujours les sons fondamentaux des accords; car entre tous les sons qui forment un accord, le compositeur peut porter à la *basse* celui qu'il croit préférable, eu égard à la marche de cette *basse*, au beau chant et surtout à l'expression, comme je l'expliquerai dans la suite. Alors le vrai son fondamental, au lieu d'être à sa place naturelle, qui est la *basse*, se transporte dans les autres parties, ou même ne s'exprime point du tout; un tel accord s'appelle accord renversé. Dans le fond, un accord renversé ne diffère point de l'accord direct qui l'a produit, car ce sont toujours les mêmes sons; mais ces sons formant des combinaisons différentes, on a longtemps pris toutes ces combinaisons pour autant d'accords fondamentaux, et on leur a donné différens noms qu'on peut voir au mot *Accord*, et qui ont achevé de les distinguer, comme si la différence des noms en produisoit réellement dans l'espèce.

M. Rameau a montré dans son *Traité de l'harmonie*, et M. d'Alembert, dans ses *Éléments de musique*, a fait voir encore plus clairement que plusieurs de ces prétendus accords n'étoient que des renversemens d'un seul. Ainsi l'accord de sixte n'est qu'un accord parfait dont la tierce est transportée à la *basse;* en y portant la quinte, on aura l'accord de sixte-quarte. Voilà donc trois combinaisons d'un accord qui n'a que trois sons : ceux qui en ont quatre sont susceptibles de quatre combinaisons, chaque son pouvant être porté à la *basse*. Mais en portant au-dessous de celle-ci une autre *basse*, qui, sous toutes les combinaisons d'un même accord, présente toujours le son fondamental, il est évident qu'on réduit au tiers le nombre des accords consonnans, et au quart le nombre des dissonans. Ajoutez à cela tous les accords par supposition, qui se réduisent encore aux mêmes fondamentaux; vous trouverez l'harmonie simplifiée à un point qu'on n'eût jamais espéré dans l'état de confusion où étoient ces règles avant M. Rameau. C'est certainement, comme l'observe cet auteur, une chose étonnante, qu'on ait pu pousser la pratique de cet art au point où elle est parvenue sans en connoître le fondement, et qu'on ait exactement trouvé toutes les règles sans avoir découvert le principe qui les donne.

Après avoir dit ce qu'est la *basse fondamentale* sous les accords, parlons maintenant de sa marche et de la manière dont elle lie ces accords entre eux. Les préceptes de l'art sur ce point peuvent se réduire aux six règles suivantes.

I. La *basse fondamentale* ne doit jamais sonner d'autre note que celle de la gamme du ton où l'on est, ou de celui où l'on veut passer : c'est la première et la plus indispensable de toutes ces règles.

II. Par la seconde, sa marche doit être tellement soumise aux lois de la modulation, qu'elle ne laisse jamais perdre l'idée d'un ton qu'en prenant celle d'un autre; c'est-à-dire que la *basse fondamentale* ne doit jamais être errante ni laisser oublier un moment dans quel ton l'on est.

III. Par la troisième, elle est assujettie à la liaison des accords et à la préparation des dissonances; préparation qui n'est, comme je le ferai

voir, qu'un des cas de la liaison, et qui par conséquent n'est jamais nécessaire quand la liaison peut exister sans elle. (Voy. *Liaison*, *Préparer*.)

IV. Par la quatrième, elle doit, après toute dissonance, suivre le progrès qui lui est prescrit par la nécessité de la sauver. (Voy. *Sauver*.)

V. Par la cinquième, qui n'est qu'une suite des précédentes, la *basse fondamentale* ne doit marcher que par intervalles consonnans, si ce n'est seulement dans un acte de cadence rompue, ou après un accord de septième diminuée, qu'elle monte diatoniquement : toute autre marche de la *basse fondamentale* est mauvaise.

VI. Enfin, par la sixième, la *basse fondamentale* ou l'harmonie ne doit pas syncoper, mais marquer la mesure et les temps par des changemens d'accords bien cadencés; en sorte, par exemple, que les dissonances qui doivent être préparées le soient sur le temps foible, mais surtout que tous les repos se trouvent sur le temps fort. Cette sixième règle souffre une infinité d'exceptions; mais le compositeur doit pourtant y songer, s'il veut faire une musique où le mouvement soit bien marqué, et dont la mesure tombe avec grâce.

Partout où ces règles seront observées, l'harmonie sera régulière et sans faute; ce qui n'empêchera pas que la musique n'en puisse être détestable. (Voy. *Composition*.)

Un mot d'éclaircissement sur la cinquième règle ne sera peut-être pas inutile. Qu'on retourne comme on voudra une *basse fondamentale*, si elle est bien faite, on n'y trouvera jamais que ces deux choses, ou des accords parfaits sur des mouvemens consonnans, sans lesquels ces accords n'auroient point de liaison, ou des accords dissonans dans des actes de cadence; en tout autre cas la dissonance ne sauroit être ni bien placée ni bien sauvée.

Il suit de là que la *basse fondamentale* ne peut marcher régulièrement que d'une de ces trois manières : 1° monter ou descendre de tierce ou de sixte; 2° de quarte ou de quinte; 3° monter diatoniquement au moyen de la dissonance qui forme la liaison, ou par licence sur un accord parfait. Quant à la descente diatonique, c'est une marche absolument interdite à la *basse fondamentale*, ou tout au plus tolérée dans le cas de deux accords parfaits consécutifs, séparés par un repos exprimé ou sous-entendu : cette règle n'a point d'autre exception, et c'est pour n'avoir pas démêlé le vrai fondement de certains passages que M. Rameau a fait descendre diatoniquement la *basse fondamentale* sous des accords de septième; ce qui ne se peut en bonne harmonie. (Voy. *Cadence*, *Dissonance*.)

La *basse fondamentale*, qu'on n'ajoute que pour servir de preuve à l'harmonie, se retranche dans l'exécution, et souvent elle y feroit un fort mauvais effet; car elle est, comme dit très-bien M. Rameau, pour le jugement et non pour l'oreille. Elle produiroit tout au moins une monotonie très-ennuyeuse par les retours fréquens du même accord, qu'on déguise et qu'on varie plus agréablement en le combinant en différentes manières sur la basse continue; sans compter que les divers renversemens d'harmonie fournissent mille moyens de prêter de nouvelles

beautés au chant, et une nouvelle énergie à l'expression. (Voy. *Accord*, *Renversement*.)

Si la *basse fondamentale* ne sert pas à composer de bonne musique, me dira-t-on, si même on doit la retrancher dans l'exécution, à quoi donc est-elle utile? Je réponds qu'en premier lieu elle sert de règle aux écoliers pour apprendre à former une harmonie régulière, et à donner à toutes les parties la marche diatonique et élémentaire qui leur est prescrite par cette *basse fondamentale;* elle sert de plus, comme je l'ai déjà dit, à prouver si une harmonie déjà faite est bonne et régulière; car toute harmonie qui ne peut être soumise à une *basse fondamentale* est régulièrement mauvaise : elle sert enfin à trouver une basse continue sous un chant donné; quoiqu'à la vérité celui qui ne saura pas faire directement une basse continue ne fera guère mieux une *basse fondamentale*, et bien moins encore saura-t-il transformer cette *basse fondamentale* en une bonne basse continue. Voici toutefois les principales règles que donne M. Rameau pour trouver la *basse fondamentale* d'un chant donné.

I. S'assurer du ton et du mode par lesquels on commence, et de tous ceux par où l'on passe. Il y a aussi des règles pour cette recherche des tons, mais si longues, si vastes, si incomplètes, que l'oreille est formée à cet égard longtemps avant que les règles soient apprises, et que le stupide qui voudra tenter de les employer n'y gagnera que l'habitude d'aller toujours note à note sans jamais savoir où il est.

II. Essayer successivement sous chaque note les cordes principales du ton, commençant par les plus analogues, et passant jusqu'aux plus éloignées, lorsque l'on s'y voit forcé.

III. Considérer si la corde choisie peut cadrer avec le dessus, dans ce qui précède et dans ce qui suit, par une bonne succession fondamentale, et quand cela ne se peut, revenir sur ses pas.

IV. Ne changer la note de *basse fondamentale* que lorsqu'on a épuisé toutes les notes consécutives du dessus qui peuvent entrer dans son accord, ou que quelque note syncopant dans le chant peut recevoir deux ou plusieurs notes de basse, pour préparer des dissonances sauvées ensuite régulièrement.

V. Étudier l'entrelacement des phrases, les successions possibles de cadences, soit pleines, soit évitées, et surtout les repos qui viennent ordinairement de quatre en quatre mesures ou de deux en deux, afin de les faire tomber toujours sur les cadences parfaites ou irrégulières.

VI. Enfin observer toutes les règles données ci-devant pour la composition de la *basse fondamentale*. Voilà les principales observations à faire pour en trouver une sous un chant donné; car il y en a quelquefois plusieurs de trouvables : mais, quoi qu'on en puisse dire, si le chant a de l'accent et du caractère, il n'y a qu'une bonne *basse fondamentale* qu'on lui puisse adapter.

Après avoir exposé sommairement la manière de composer une *basse fondamentale*, il resteroit à donner les moyens de la transformer en basse continue, et cela seroit facile s'il ne falloit regarder qu'à la marche diatonique et au beau chant de cette basse; mais ne croyons pas que la

asse, qui est le guide et le soutien de l'harmonie, l'âme, et, pour insi dire, l'interprète du chant, se borne à des règles si simples; il y n a d'autres qui naissent d'un principe plus sûr et plus radical, prinipe fécond, mais caché, qui a été senti par tous les artistes de génie, ans avoir été développé par personne. Je pense en avoir jeté le germe ans ma *Lettre sur la musique françoise*. J'en ai dit assez pour ceux qui 'entendent; je n'en dirois jamais assez pour les autres. (Voy. toutefois *nité de mélodie*.)

Je ne parle point ici du système ingénieux de M. de Serre de Genève, i de sa double *basse fondamentale*, parce que les principes qu'il avoit ntrevus avec une sagacité digne d'éloges ont été depuis développés ar M. Tartini dans un ouvrage dont je rendrai compte avant la fin de elui-ci. (Voy. *Système*.)

FIN DU SIXIEME VOLUME.

TABLE

DES MATIÈRES CONTENUES DANS LE SIXIÈME VOLUME.

POÉSIES DIVERSES.

PAG

Le Verger des Charmettes.....
Virelai a Mme la baronne de Warens.....
Fragment d'une Épître a M. Bordes.....
Vers pour Mme de Fleurieu.....
Épître a M. Bordes.....
Épître a M. Parisot.....
L'Allée de Sylvie.....
Épître a M. de l'Étang.....
Imitation libre d'une chanson italienne de Métastase.....
Énigme.....
Vers a Mlle Théodore, qui ne parlait jamais à l'auteur que de musique.....
Épitaphe de deux amants qui se sont tués à Saint-Étienne en Forez, au mois de juin 1770.....
Strophes ajoutées au *Siècle pastoral* de Gresset.....
Vers sur la femme.....
Bouquet d'un enfant a sa mère.....
Inscription mise au bas d'un portrait de Frédéric II.....
Quatrain a Mme Dupin.....
Quatrain mis par lui-même au-dessous d'un de ses portraits.....

BOTANIQUE.

Lettres élémentaires sur la Botanique, à Mme Delessert..... 30
Lettre I..... 30
Lettre II..... 33
Lettre III..... 35
Lettre IV..... 3
Lettre V.....
Lettre VI.....
Lettre VII, sur les arbres fruitiers.....
Lettre VIII, sur les herbiers.....
Lettre IX, à M. de Malesherbes, sur le format des herbiers et sur la synonymie.....
Lettre X, au même, sur les mousses.....
Lettre a Mme la duchesse de Portland.....
Lettre a M. du Peyrou.....
Lettre a M. Liotard, le neveu, herboriste à Grenoble..... 8
Lettres a M. de la Tourette, conseiller en la cour des monnoies de Lyon..... 82
Notes sur la *Botanique mise à la portée de tout le monde*, de Regnault.. 9
Dictionnaire de botanique..... 13

BIBLIOTHECA
Ottaviensis

MUSIQUE.

PAGES.
ETTRE SUR LA MUSIQUE FRANÇOISE..... 168
ETTRE d'un symphoniste de l'Académie royale de musique à ses camarades de l'orchestre..... 198
XAMEN de deux principes de Rameau..... 203
ETTRE A M. LE DOCTEUR BURNEY, auteur de l'*Histoire generale de la Musique*..... 216
BSERVATIONS sur l'*Alceste*, de Gluck..... 221
ÉPONSE du Petit Faiseur à son prête-nom, sur un morceau de l'*Orphee*, de Gluck..... 233
UR LA MUSIQUE MILITAIRE..... 236
IRS pour être joués à la troupe marchante..... 237
IR DE CLOCHES..... 237
ETTRE A M. GRIMM, au sujet des remarques ajoutées à sa *Lettre sur Omphale*..... 238
HOIX DE ROMANCES ET AIRS DÉTACHÉS..... 248
Le Rosier..... 248
Air de trois notes..... 249
Rondeau..... 250
Romance de Roger..... 251
Romance d'Alexis..... 252
ROJET DE NOUVEAUX SIGNES POUR LA MUSIQUE..... 253
ISSERTATION SUR LA MUSIQUE MODERNE..... 260
ICTIONNAIRE DE MUSIQUE..... 322

FIN DE LA TABLE DU SIXIÈME VOLUME.

La Bibliothèque
Université d'Ottawa
Échéance

The Library
University of Ottawa
Date due

SEP 22 '77
NOV 24 '78
NOV 13 '78
24 '80
P 29 '81
SEP 29 '
MAY 03 '82
27 '82

CE

a39003 002558996b

CE PQ 2030
1913 V006
COO ROUSSEAU, JE OEUVRES COMP
ACC# 1217839